



Liliana Heker

La trastienda de la escritura



Dirigido a todos los interesados en cada una de las etapas de la producción literaria —el germen de una idea, las herramientas, la inspiración, los rituales, el punto de vista del narrador, los comienzos y los finales, los móviles ocultos, las intervenciones del azar—, «La trastienda de la escritura» ofrece la historia minuciosa del proceso de creación de sus propias ficciones y también las de otros escritores, tanto clásicos como contemporáneos.

Heker, quizás la exponente más emblemática de esa particular costumbre argentina que es el taller literario —por el suyo pasaron muchos de los más destacados escritores de la actualidad—, brinda, además de un retrato de época, las claves para moldear ese material prodigioso e infinito que es lo real y componer con él un hecho literario.



Liliana Heker

La trastienda de la escritura

ePub r1.0

Titivillus 05.12.2019

Liliana Heker, 2019

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice de contenido

Cubierta

La trastienda de la escritura

Palabras preliminares

Gajes del oficio

El tema de los temas

La página en blanco o De las ganas

Sobre la inspiración

El estado de caos

A propósito del prestigio

Literatura por encargo

La corrección como acto creador

La máquina de escribir

Interludio uno

Los talleres literarios

Alquimia

Los perseguidores de estilo

Sobre la experiencia personal

Yo, ¿narrador o personaje?

El extraño caso de la tercera persona

Breve discusión sobre la segunda persona

Variaciones sobre la unidad de efecto

El tiro del final

Principios sobre el principio

Detrás del diálogo

Cuestión de sintaxis

Elogio de las palabras

Interludio dos

Memoria y ficción

El cuento del cuento

De la obsesión a la trama: acerca de «Cuando todo brille»

Los tropiezos de una buena idea: acerca de «La fiesta ajena»

¿Una motivación externa?: acerca de cuatro cuentos por encargo

Descartes y el subconsciente: acerca de «La llave»

De cuando vislumbré la zarza ardiente: acerca de «Los que vieron la zarza»

Interludio tres

El descubrimiento

La novela y otras aventuras

El estado de aventura: a modo de introducción

Acerca de Zona de clivaje

Otras aventuras

Acerca de El fin de la historia

La aventura de la forma

A modo de epílogo

Mi credo

Agradecimientos

Sobre la autora

A Ernesto, siempre

La literatura trata de todo lo humano y los humanos estamos hechos de polvo; si uno desprecia mancharse de polvo, no debería ponerse a escribir.

FLANNERY O'CONNOR

Me gusta tratar las palabras como el artesano trata la madera o la piedra: tallarlas, moldearlas, cepillarlas y pulirlas hasta conseguir el diseño o la fuga de sonido que exprese algún impulso lírico, alguna duda o convicción espiritual, cierta verdad vagamente entrevista.

DYLAN THOMAS

Palabras preliminares

En 1991, a pedido de un suplemento cultural, publiqué un texto que se llamó «La trastienda de un cuento». Por primera vez ponía por escrito una práctica que, en talleres o en charlas, venía ejerciendo desde mucho tiempo atrás: indagar los móviles ocultos, las intervenciones del azar, las búsquedas, coartadas y manías que intervienen en la escritura de una ficción. En suma: ahondar en mi propio secreto —¿a través de qué otro quehacer íntimo, si no, conseguiría colarme en los entretelones del proceso creador?— y, hasta donde me fuera posible, comunicárselo a otros.

Aunque en textos aislados volví sobre la cuestión, y aunque la idea de abordarla con más amplitud aleteó varias veces entre mis menesteres —acerca de postergaciones como esta y otros vicios también hablo en estas páginas—, recién a principios de 2017 supe por fin que iba a encarar un libro en el que, desde diversos ángulos, trataría de acercarme a la construcción de ficciones. En ese momento solo tenía en firme el título y una determinación: no iba a ser una obra didáctica.

No hay recetas ni verdades inmutables para la escritura de un cuento o una novela. Lo que de verdad vale son los descubrimientos que hace un autor determinado y le abren camino hacia la ficción que quiere escribir. Todo lo que otro, desde afuera, puede intentar es promover de algún modo esos descubrimientos. Y ya que un libro supone siempre la distancia con el interlocutor, lo único que me sentí capaz de hacer —lo que finalmente hice— fue narrar mis propias búsquedas, tropiezos y convicciones a propósito de la escritura, el deslumbramiento que me provocaron ciertas lecturas, varios hallazgos ajenos de los que fui testigo.

Sé de antemano que cada lector entrará en el relato como le parezca, tal vez solo deseando conocer algunos entresijos de un oficio con misterio. O de una de sus oficianes. Porque tengo que admitir que, en buena medida, lo que resultó fue un testimonio de vida; de la parte de mi vida vinculada a la escritura de ficciones. Teniendo en cuenta que produje mi primer cuento a los diecisiete años y terminé el más reciente a los setenta y tres, el segmento resulta, al menos, extenso. Si además se considera que en la trama de un cuento o de una novela suelen filtrarse —o abiertamente se despliegan— vivencias y locura propias, y que en los accidentes de su escritura interviene muchas veces el entorno, se podrá inferir que la porción de mi vida que se expone acá no es del todo imperceptible. Tampoco lo es, creo, mi concepción de la literatura. No me gustan los libros asépticos. De un modo subrepticio —o no tanto— mi idea de lo que espero de un hecho literario está presente cada vez que me refiero a «trabajar una ficción», propuesta que, según me parece, atraviesa todo el libro.

Cuatro textos fueron escritos hace tiempo: «La corrección como acto creador», «A propósito del prestigio» (los dos publicados en la revista *La Balandra*), «Los talleres literarios» (que integró el número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* «Cultura argentina: de la dictadura a la democracia»), y «Memoria y ficción» (una conferencia que di en la Universidad de York, Canadá, en 1994). Los incluí porque tienen bastante que ver con el resto y tal vez lo complementan. También incorporé el texto que un día se llamó «La trastienda de un cuento» (ahora titulado «De la obsesión a la trama: acerca de “Cuando todo brille”») y que fue el origen de este libro. Los otros textos los fui escribiendo —o en algún caso reescribiendo— y armando consciente de que estaba componiendo una totalidad. Totalidad que se me desbordaba por los cuatro costados; la ficción y sus recursos —dichosamente pude comprobar una vez más— son inagotables e imprevisibles. Me limité a ciertas cuestiones que me parecen recurrentes y a otras que, arbitrariamente, me tironeaban.

De algún modo este libro, para mí, es un acto. Hay algo que fui amasando con los años y que necesitaba ofrecer. Está hecho. Ahora, en una nueva instancia de mi vida, con una mezcla de inquietud y de alegría, me dispongo a regresar a la aventura incierta de escribir ficciones.

17 de mayo de 2019

Gajes del oficio

El tema de los temas

Estoy en un jardín y todo me parece extraño: la anfitriona —una poeta ampulosa y tirando a grandota—, varios desconocidos que, como asteroides descarriados, giran a su alrededor, el marido de la poeta que, ajeno a tanta literatura circulando abajo, está en el tope de una escalera de pintor haciéndole algo a la copa de un árbol —o a varias, tengo una vaga idea de que, cada tanto, él se baja, monta la escalera al hombro y la desplaza hacia otro árbol—. Tengo veinte años y estoy decidiendo que, pase lo que pase con mi vida, nunca voy a ser como esa poeta. Un chico viene corriendo, se trepa a la falda de una mujer joven y empieza a abrazarla y a besarla. La mujer, sin mucha convicción, intenta sacárselo de encima. «Es mi edipito», dice, «mi pequeño edipito». Yo pienso que, en realidad, la mujer no tiene nada de ganas de que el chico se baje, que le encanta esa devoción. Dentro de poco este pensamiento —apenas una ráfaga— va a generar el cuento «Yokasta», que formará parte de mi primer libro de cuentos, *Los que vieron la zarza*.

Me acuerdo de este episodio cincuenta y cuatro años más tarde, durante un taller intensivo sobre el cuento. Uno de los asistentes acaba de preguntarme: «¿De dónde vienen los temas?». La pregunta me toma por sorpresa. Suelo conocer el origen —muchas veces accidental— de cada uno de mis cuentos, pero ¿el de los temas en general? Trato de imaginarlos, químicamente aislados, esperando el cuento que los capture. Pero no: la cosa es menos aséptica. Los temas nos atraviesan, nos aplastan, nos chocan por la calle; los espantamos como moscas; los engullimos sin darnos cuenta; acechan desde el pasado, desde una pesadilla, desde algo particular que nos han contado; asoman en una ocurrencia súbita, en algo que nos pasó ayer, en lo que tememos que nos ocurra mañana, en una frase casual que escuchamos en el colectivo, en mitologías, en libros de historia o de botánica o de economía doméstica.

Mirado a distancia, todo lo que existe parece tema y, sin embargo, nada tan excepcional para un escritor como toparse con *sus* temas. Es frecuente que nos digan: «Te tengo tema para un cuento: escuchá lo que me pasó ayer», o: «Cuando conozcas la historia de mi vida, seguro vas a escribir una novela», y ahí nomás nos zampen un relato que, sin duda, impactó al que habla y que, tal vez, resulta curioso e interesante. Sin embargo, luego de escucharlo, seguimos tan huérfanos de tema como al principio. ¿Por qué? En primer lugar, porque eso de que el autor de ficciones se nutre de historias llamativas es pura superstición; inocua si no es el propio escritor quien la cree, de tal modo que anda por la vida a la pesca de acontecimientos extravagantes, tramas intrincadas o finales explosivos cuya única virtud resultaría su notoriedad anecdótica. «Pasó al lado de mi casa: lo vi con mis propios ojos», explican cuando una señala lo traído de los pelos de cierto incidente. Pero el hecho de que haya ocurrido, factor fundamental en una crónica periodística, resulta irrelevante en un cuento, donde lo verdadero y lo interesante no pesan por sí mismos. Justamente la ficción vuelve verosímil lo improbable, instala la atención donde no se la esperaba, carga de significación lo que a priori no parecía tenerla. La ficción construye sentido.

Ahí está la segunda razón por la cual no todo asunto, por atractivo que parezca, tienta a un escritor: la veta para construir un sentido es absolutamente personal, casi siempre invisible a los otros. Hace poco, en el ciclo Bienvenido Bob, el escritor Enrique Decarli, luego de leer «El negro Vila», un cuento desopilante y absurdo sobre las vicisitudes de un hombre que tiene una silla dentro de la nariz, contó que el cuento se le había ocurrido cuando alguien con la nariz hinchada, explicó: «Lo que pasa es que me tragué una silla». Cuántas veces habremos escuchado esa expresión, casi un lugar común, referida a que uno se llevó por delante algo, sin que nos sugiriera absolutamente nada; a Decarli, en cambio, la frase lo movilizó al punto de escribir ese cuento excelente.

Por los años sesenta, se acercó a *El Escarabajo de Oro* un hombre singular de apellido Valdovín, lector apasionado, con una sensibilidad inusual y, según él decía, con demasiado amor por la literatura como para animarse a escribir. En cambio, regalaba situaciones perturbadoras para

cuentos que él no se consideraba capaz de llevar a cabo. Varias de ellas, pese al deslumbramiento de quienes las escuchamos, quedaron solo en el anecdotario. Una sola tuvo otro destino. Era más o menos así: Un espectador observa a un hombre que, detrás de una ventana, toca la trompeta; de pronto, sin que el espectador haya notado el menor incidente, el hombre se tira por la ventana. Movido por esa escena, Abelardo Castillo escribió «Vivir es fácil, el pez está saltando». No hay más que cotejar ese cuento magistral con la circunstancia propuesta por Valdovín para advertir el complejo trabajo que realiza un cuentista a partir de una idea, propia o ajena, que lo ha tentado, y hasta qué punto lo que esa idea ha despertado en él es intransferiblemente suyo. Sin ese trabajo, que tiene que ver con el oficio pero, mucho más, con la expresión del universo personal que esa idea ha despertado, no hay cuento revelador, por buena que parezca la propuesta que lo generó.

En ese aspecto, es elocuente lo que resulta de las consignas. No suelo darlas, pero lo hice en mis comienzos como coordinadora de talleres y, en una oportunidad, propuse el tema de mi cuento «Vida de familia», que todavía no se había publicado en libro: un hombre o una mujer sale de su dormitorio y encuentra a una familia que no es la suya viviendo en la casa. Curiosa la diversidad de conflictos y de personajes que despertó esa consigna, ninguno similar a los de mi cuento. Sucede que, desde que se me cruzó la situación básica —que tuvo orígenes diversos: un ruido desconocido a través de la puerta cerrada de mi dormitorio; extrañeza cuando murió mi papá y yo, recién despierta, encontré gente preparándose café en la cocina; algunas vivencias ocasionadas por mi distracción crónica—, lo que me movió a escribir un cuento fue imaginar el conflicto que provocaría en un individuo excesivamente racional y con formación científica encontrarse ante una situación imposible de ser racionalizada. Conflicto que tenía menos que ver con las situaciones originarias que con mi locura personal. En los demás, sin duda, desencadenó sus propias locuras.

Ciertos episodios, ocurrencias, aun cuestiones genéricas, le indican a un escritor concreto que él puede encontrar ahí algo que le importa contar. Para volver aún más incierto el tema de los temas, voy a decir que ese indicio o

elección a primera vista no tiene garantías. Durante veinticinco años me persiguieron cuatro chanchas bailarinas. Desde que Ernesto, en 1985, me habló de ellas y de la circunstancia en que las vio, me fascinaron. Sin embargo, solo conseguía intentos fallidos (recién en 2010, en un período de creatividad inusual en que compuse los textos de *La muerte de Dios*, pude darle forma). Hay casos, incluso, en que a uno se le ocurren —o la realidad le proporciona— situaciones muy buenas... para otro escritor. Algo similar a lo que —en extremo— le sucedía a Valdovín. A veces uno tarda en reconocerlo; se empecina solo porque el tema le parece muy bueno. Pero resulta que no hay temas buenos y temas malos. Hay temas que, por razones laberínticas, le sientan a un escritor determinado.

¿Por qué, entre todo lo raro que sucedió en el jardín de la poeta, fue la escena del chico y su madre lo que me golpeó? ¿Y por qué, entre los varios escritores que había en ese jardín, a ningún otro esa escena pareció llamarle la atención? No es imposible que, si indago a fondo, pueda arriesgar algunas respuestas posibles. No solo yo: un crítico, un psicoanalista, un simple pescador de locuras podrá intentar alguna teoría respecto de mi elección, que le servirá o no de acuerdo con sus propósitos. A los efectos de la ficción, todo análisis propio o ajeno respecto de las motivaciones que suscitaron una narración carece de importancia. Partamos de la premisa de que cierta excentricidad, cierto brumoso acopio de conflictos irresueltos, los vestigios de algún miedo o deseo abandonado alientan en el trasfondo de quien escribe (y de todo individuo, diría, de ahí la corriente de empatía que suele establecerse entre lo narrado y su lector). Alguien en perfecto equilibrio con el Universo y consigo mismo (en caso de que eso fuera posible), ¿qué necesidad tendría de perturbar su estado venturoso indagando en los entretelones del mundo real?

Saber qué obsesión o recuerdo o miedo hizo que un suceso mínimo llamara nuestra atención tal vez mejore nuestra salud. Pero no necesariamente mejora nuestra literatura. Lo que sí, tal vez, la mejora es saber reconocer ese llamado o, más precisamente, esa necesidad de escribir en torno a. Ese reconocimiento no garantiza un buen cuento. Pero arriesgo que, si ese llamado o necesidad no existe, difícilmente se escriba una ficción que agregue algo al vasto territorio de la narrativa.

La página en blanco o De las ganas

En mis inicios, busqué experimentar el terror —tan prestigioso— a la página en blanco. Fue inútil: poner una hoja en la máquina de escribir o, muchos años después, abrir un archivo nuevo en la computadora, siempre me ha provocado una sensación inquietante pero que no tiene nada que ver con el terror. El rito de instalar ante mí una página en blanco supone dos acontecimientos dichosos: he vencido la inercia del no-trabajo y tengo algo que escribir (el orden suele ser inverso), seguramente de contornos difusos o carente de todo contorno, pero que, en potencia, ya *es*. No ignoro que a partir de ese rito inicial voy a intentar numerosos comienzos, que escribiré sucesivos borradores, que más de una vez voy a decidir tirar todo a la papelera y a otra cosa mariposa, que voy a tardar semanas, o meses, en acercarme a lo que busco, que el trabajo podrá estar atravesado por accidentes diversos y por otras escrituras. Pero eso que ya estoy persiguiendo, perfectamente representado por la página en blanco (y el adverbio no es casual: nada más parecido a la perfección que la página en blanco, pura promesa en la que cualquier cosa que conciba es posible), ese trabajo del que ya di el primer paso es lo que de verdad me instala como escritora-para-mí (circunstancia evanescente y bastante alejada del rol estable que, a esta altura de mi vida, me asignan los otros). La página en blanco es vacío, cierto, pero vacío por llenar.

Hay otro vacío, en cambio, que se abre ante mí como un pozo sin fondo: el del tiempo en blanco. Ese es el que de verdad me da miedo.

No estoy hablando de ciertos períodos que suelen sucederme después de haber terminado una novela, o un libro de cuentos, o un texto largamente buscado: paréntesis gozosos que, con cierta benevolencia, siento como merecidos. Tampoco del ocio al que, desde la infancia, suelo entregarme sin ninguna culpa. El tiempo en blanco al que me refiero se abre ante mí como infinito. No se trata de que, mientras transcurre, no escriba en absoluto.

Cuando una está en este oficio, siempre, de una u otra manera, escribe. Una entrevista, una encuesta, una nota, una página del diario. Atenuantes muy débiles. O subterfugios. Disimulan lo que de verdad me sucede: no hay nada que quiera, o pueda, inventar (y en este caso las dos no-acciones se funden al punto de que no puedo discriminarlas). Ahí está el carozo de la aceituna. «Nada en qué recalar», con estas palabras lo anoté más de una vez en mis diarios. Releyéndolos, puedo notar con qué frecuencia esa cuestión ha aparecido a lo largo de casi medio siglo de anotaciones. No es extraño; qué puede hacer un escritor con su angustia sino escribir a propósito de ella. Pero eso no atenúa la angustia. Es solo un desahogo o, a veces, una mera coartada, igual que las notas o las entrevistas. Lo que necesito, lo que infructuosamente busco, es el estado de trabajo, que para mí es sinónimo de estado de creación. Recorro a viejas carpetas, a cuentos desechados, a comienzos de algo —un cuento, una novela— que un día quise escribir. Y no encuentro una sola punta para tirar del hilo, ni una brizna de asunto que me entusiasme. Nada. Mi cerebro está algodonoso. Y lo terrible, lo que de verdad me da miedo, es la falta de garantías de que, alguna vez, conseguiré salir de ese estado. Ahí está el corazón del miedo. Puede suceder —hasta ahora viene sucediendo— que de pronto, entre lo abandonado, vislumbre una inadvertida vuelta de tuerca, o que el recuerdo de un personaje cautivante se me cruce en la madrugada, o que un mal sueño o una ocurrencia absurda me atraviese como una flecha y haga que algo despunte. Y que de un día para el otro me encuentre arrasada por la idea de algo-por-escribir.

(A esta altura quiero dejar claro —o aclararme a mí misma— la aparente contradicción entre lo que acabo de anotar y la frase que encabeza «Mi credo» —«Las ganas de escribir vienen escribiendo» (ver p. 265)—, en la que por experiencia confío. En esa frase apunto a las excusas que una suele inventarse —y confieso que soy una maestra en ese rubro— para no sentarse a escribir ese texto que desde hace tiempo le da vueltas en la cabeza, o a continuar eso que una interrumpió justo en el momento en que se le ha presentado una dificultad en apariencia insalvable. En lo personal, suele sucederme que cierta resistencia a enfrentar las previsibles dificultades me lleva a postergar el momento de sentarme a escribir; en esos

casos suelo echar la culpa a las diversas complicaciones de la vida. Todo sirve: desde la furia que me provoca una declaración gubernamental hasta la necesidad ineludible de ir a la verdulería. Instancias en las que añoro la torre de marfil. Ah, si viviera en ella, aislada de los conflictos sociales, los horrores del mundo y la necesidad de ganarme el pan, ah, los libros que escribiría entonces. Mentiras. Podría desaparecer todo el ruido exterior y eso no me libraría de la tendencia natural a no hacer. Y lo cierto es que no se puede eliminar el ruido ni hacen falta torres de marfil. Basta con vencer la resistencia, sentarse ante la máquina, y empezar. Entonces, casi puedo asegurarlo, la locura empieza a crecer y los ruidos del mundo exterior pasan a segundo plano. A eso me refiero cuando digo que las ganas de escribir vienen escribiendo. Pero para eso, claro, debe existir el deseo inicial, imparable, de abordar una ocurrencia súbita o los vestigios de un mal sueño).

Entonces, al principio con cautela, voy a sospechar que nada podrá detenerme. Le daré vueltas a la idea, la haré crecer caprichosamente, voy a anotar, desechar, perderme en desvíos, demorarme, armar pretextos, y un día, por fin, voy a sentarme ante la famosa página en blanco. Todo, a partir de ahí, va a ser incertidumbre, pasión y futuro. Y que nadie venga a decirme que ese momento en que mi cuerpo entero (de cabeza a pies) se sabe comprometido con el trabajo, da terror. Es el instante perfecto de lo no fallido. Pero me pregunto, una y otra vez, ¿y si un día no ocurre? ¿Si, por más que indague y dé vueltas, no hay nada que despunte? Esa posibilidad es lo que temo del tiempo en blanco.

Y, sin embargo, fui aprendiendo que hay algo peor que no volver a escribir: es escribir a pesar de todo. Más de una vez estuve al borde de que me sucediese. Descubrí que uno puede encontrarse escribiendo solo como respuesta al mandato exterior que implica «ser escritor». Tal vez por eso puedo reconocer esa actitud en libros ajenos de autores con una obra valiosa (en los otros ni se nota). Textos en los que se advierte que fueron escritos en un período de opacidad o de cansancio, sin otro motivo que el de coincidir con *lo que se espera de un escritor*. Novelas o cuentos que se leen cada vez con mayor desaliento, que se prosiguen solo por fe en el autor, y que por fin se abandonan. Me pregunto entonces —el planteo es central y un poco

doloroso y no me exime— por qué un escritor se obliga a escribir cuando siente, bien en el fondo de las tripas, que ya no hay nada esencial que quiera decir, que de ese primer impulso que un día lo llevó de verdad a ser escritor no queda ni un brillito.

En ese sentido, me impresionaron profundamente la decisión de Philip Roth, a los 71 años, de no volver a escribir, y la confesión de Antonio Di Benedetto (copio lo que anoté en mi diario, el 3 de diciembre de 2007: «Algo que escuché el otro día sobre Antonio Di Benedetto, y que me llenó de horror. “Trato de escribir”, dijo cuando volvió del exilio, “pero todo lo que me sale es mediocre”. Es posible entonces. Perder el don para siempre: es posible. Por supuesto, yo ya tenía que saberlo. Pero tenerlo ante mí, puesto en palabras, palabras pronunciadas de verdad y por un escritor como Di Benedetto, es otra cosa. Algo real, ineludible»). Pienso hoy que en estas actitudes hay más autenticidad y más coherencia que en ciertos libros que parecen excrecencias de una época de plenitud.

Como dije, he atravesado varias etapas en las que no pude escribir, tal como lo entiendo; la última, peligrosamente larga. Y me pregunté, sobre todo en esa ocasión, si alguna vez podría volver a hacerlo. No pude responderme. Y eso, para alguien que siempre ha considerado la escritura—hablo de la invención, de la búsqueda obsesiva de algo que se escapa pero que una se empecina con pasión en atrapar— como el eje de su vida, es grave. Pero más grave, entendí, es escribir sin esa energía, sin esa sensación —no parecida a ninguna otra— de estar creando. Con dificultad, con dudas, con el impulso, a veces, de mandar todo al diablo. Porque esa incertidumbre, ese tembladeral es la escritura. Y para eso hay que tener ganas de pies a cabeza. ¿De dónde vienen? ¿Por qué un día se instalan en una y la empujan? Es una pregunta que al menos yo no puedo responder. Pero sé que no quiero escribir de otra manera. Ni creo que se pueda, de otra manera, escribir algo que valga la pena.

Si el germen de una idea, si las ganas de desplegarla y crear algo a partir de ella, no existen, si un escritor se sienta ante la máquina como un oficinista se sienta a redactar una carta comercial, solo porque tiene que cumplir con el rol de escritor con que se anota en los hoteles, puedo

arriesgar que difícilmente algo revelador va a salir de ese trámite. En ese caso, lo más saludable es colgar los guantes.

Sobre la inspiración

Doy fe de que hay ciertos estados de privilegio en los que las palabras parecen cantarle a una en la oreja y una sabe con todo el cuerpo que lo que está escribiendo tiene la música justa, el sentido exacto, la tensión precisa que debe tener, y entonces puede, sin la menor vacilación, soltar el freno y dejar rodar la locura. Estoy segura, además, de que en algunos escritores *que en el mundo han sido* —como diría Fray Luis de León— estos estados mozartianos deben haberse dado con mayor frecuencia que en mi caso. ¿Por qué entonces el rechazo a denominar «inspiración» a esos estados? ¿No es, acaso, un nombre tan bueno como cualquier otro? Un nombre, por añadidura, al que suele dársele una significación bastante cercana a lo que acabo de describir como estados de privilegio y que siempre se ha asociado a la creación artística.

Es justamente en la carga ideológica que supone esa asociación donde reside lo objetable del término. Da a entender que la predisposición o la disposición a escribir es un don; el escritor, un ser inspirado; su trabajo, un acto involuntario y, a priori, bendecido por ese don.

Concepción no demasiado diferente de la de ciertos escritores convencidos de que lo escrito por ellos está legitimado por el mero hecho de haber salido limpio y sin filtro de su inconsciente —demasiada fe en el propio inconsciente, presumo—. Esta manera de entender la escritura supone como sagrado el acto creador y, de un solo saque, aniquila el oficio, el trabajo y, en algunos casos, cualquier indicio de talento.

El estado de caos

Hablo de esa etapa, previa a la escritura propiamente dicha, en la que, más que la punta de un hilo para empezar a narrar, lo que tengo es una maraña. Lo único distinguible puede ser un ámbito, un personaje, alguna escena, una frase que resuena en mi cabeza, o cualquier otro elemento que sospecho aglutinante de algo que necesito —que me tienta— encarar. Ni una pista en cambio de por dónde arrancar ni hacia dónde ir para que eso brumoso alguna vez tome forma.

Suele sucederme en la prehistoria de las novelas y de algunas nouvelles; con menos frecuencia en la génesis de los cuentos, justamente porque esa génesis suele estar ligada a una situación al menos enunciable y a un final. En la mayoría de los cuentos, aunque ignore todo lo demás —el punto de vista, el comienzo, la estructura, y tantas otras incógnitas previas a la escritura—, los pocos elementos que en cada caso generaron en mí el deseo de escribir me dan una punta para tirar del hilo. Pero no siempre ocurre: ciertos cuentos —o cuentos potenciales— no están generados por una situación ni tienen un esbozo de final; provienen de cierta problemática o de algún elemento que, a priori, no se vislumbra como narrable. Fuera de eso, nada. O mejor: un sinfín de posibilidades, ideas que se entrecruzan sin ton ni son, acontecimientos laterales que no se unen a nada, personajes de brillo efímero. Una maraña sin solución: el caos.

Un ejemplo de ese caos inicial lo constituye «De la voluntad y sus tribulaciones». El centro del conflicto ya estaba enunciado en el título (que se me impuso tempranamente y me cautivó), en el que se esbozaba lo que esencialmente quería abordar. Fuera de esa precisión, todo era difuso. De la protagonista solo conocía el sexo, más o menos su edad y el empecinamiento de su voluntad: tres puntos incanjeables para lo que me proponía —la de la voluntad es una problemática que siempre me interpeló, y que me sigue sacudiendo: no es casual entonces que los únicos elementos

nítidos de que disponía provinieran de mi propia condición—. De la trama, en cambio, ni una palabra. Situaciones o imágenes sueltas, eso sí. Un puesto de flores que la protagonista ve volviendo de Ezeiza y que atrae demencialmente su atención, a tal punto que deja las valijas en el taxi, confiadas a un taxista desconocido que las llevará a cierta casa. Ella regresa al país después de muchos años. ¿Desde dónde y por qué?, lo ignoro: esa idea nunca prosperó. Quedó, sí, el puesto de flores, y también la casa. Había también, fuera de todo contexto, una mesa para asados y un supuesto carpintero que la había construido; la escena, que me gusta, desapareció del relato pero no de mi narrativa: es probable que aparezca en una novela que, en la actualidad, está en perfecto estado de caos. Podría citar muchos otros elementos, en particular una madre o tía o abuela (fue cambiando de identidad en ese período previo, escribí largamente sobre cada una y, al final, solo algunos rasgos quedaron para una tía), pero creo que con esto basta para dar una idea de lo caótica que, en algunos casos, puede ser la escritura de una ficción en su etapa prematura, la diversidad de ocurrencias entre las que una tiene que abrirse paso hasta encontrar (si la encuentra) la punta del hilo.

En este caso, esa punta consistió en dos hallazgos. Uno: me topé con Brueghel, personaje que amo y que apareció intempestivamente, impulsado, supongo, por mi necesidad de un interlocutor con quien la protagonista pudiera dialogar sobre el trabajo del tiempo. Su nombre, su personalidad y su rol vinieron definidos de entrada. Dos: descubrí que el comienzo de una novela (escrito dos años atrás durante una estadía en la Universidad de Virginia), en el que una mujer llega a la puerta de la casa de su infancia, estaba íntimamente ligado a lo que iba a pasarle a mi protagonista. Supe por qué había llegado a la casa, conocí algo de su pasado y, después de haber recorrido varios nombres de dos sílabas (eso y la sencillez del nombre estaban claros para mí) supe que se llamaba Vica. Entré en un período de invención desatada. Incorporé al Cuervo, salido de un hombre insoportable que conocí en Mar de las Pampas y de la frase extraordinaria que una vez me dijo un tapicero: «Yo, señorita Liliana, tengo la delicadeza de haber triunfado»; y a Emilce (compuesta a partir de varias mujeres que conocí); integré algunos pedazos sueltos de esa novela fallida que había intentado en

Virginia (otros forman parte de «La muerte de Dios», nouvelle incluida en el libro homónimo; algunos todavía esperan, tal vez inútilmente, una ficción que los contenga); se me ocurrió poner como *racconto* algo desopilante que me pasó y que, durante años, traté infructuosamente de contar en un cuento que se llamaría «El colchón»; e incluir un episodio personal que me había sucedido en Punta Arenas (pisé mal al salir de la bañadera, me golpeé la cabeza, quedé tumbada, y solo el miedo a quedar abandonada en un lugar donde nadie me conocía me hizo levantarme y vivir), lo que constituiría un golpe en más de un sentido para Vica y un disparador narrativo para el cierre de mi texto. Había salido, por fin, del estado de caos y entraba en una etapa de trabajo también incierto pero más palpable, en el que, aun con resbalones y desvíos, sabría que era posible avanzar.

Por supuesto, estos incidentes no agotan las innumerables ocurrencias, afortunadas y descartables, sucedidas y por suceder, hasta la versión definitiva de «De la voluntad...»; imposible registrar todo lo que concurre en la escritura de cualquier ficción, aun de aquellas que, en su origen, no aparecen como caóticas. Lo que me propongo señalar con este ejemplo concreto es la manera en que el azar, o un cruce afortunado, o una asociación que se ocultaba, lógica y a la vez invisible como la carta robada de Poe, permite a veces salir del estado de caos y entrar en un estado neto de trabajo (lo califico como «neto» porque creo que la etapa anterior, la de abrirse paso, con éxito o no, entre la maraña, también es trabajo, aun cuando solo a posteriori una llegue a admitirla como tal y el resto del tiempo una sienta que flota en la confusión y la incompetencia).

No pretendo dar ninguna receta. En realidad, no la tengo tampoco para mí. En este mismo momento, mientras escribo este texto, estoy en un perfecto estado de caos respecto de un cuento en el que lo único que sé es que va a entrar el tenis. Me rondan varias situaciones conflictivas que suelen generarse en el juego y sobre las que me propongo hablar, y tengo un título provisorio, que me parece bueno y que, como en el caso de «De la voluntad...», cifra de algún modo lo que quiero decir. También tengo apuntes para una novela, tan esporádicos que ni siquiera alcanzaron el estado de caos, en la que, si consigo darle forma, van a entrar la mesa y el

carpintero, que me siguen tentando. Pero ignoro si algún día voy a salir de esos estados de caos y encontrar la punta para el cuento o la novela.

No hay garantías, en suma, de que una o sus proyectos salgan alguna vez de ese estado. Pero hay dos maneras seguras de no salir nunca de allí. Una es confiar en el amontonamiento; vanidosamente creer que si a uno las cosas le salieron así, por algo ha de ser, que la confusión expresa literariamente el caos, y que poner muchas cosas juntas supone —simula— una unidad. La otra manera es no afrontar el caos, tenerle miedo y, entonces, sacarlo prolijamente de nuestras vidas. La creación no es prolija. Hay que enredarse en el caos, hundirse sin salvación en él. Tal vez pesquemos al fin la punta del ovillo y salga de entre la vorágine algo que valga la pena.

A propósito del prestigio

Nunca había pensado en el asunto hasta que la revista *La Balandra* me pidió que escribiera acerca de cómo se consigue el prestigio literario. Y bien, confieso que, luego de pensarlo, el tema del prestigio me sigue interesando poco. La palabra misma (cuya significación se me desdibuja apenas intento acercarme a ella) me resulta sospechosa, sobre todo cuando se la aplica no a una marca de lavarropas sino a la literatura. Si tuviera que citar una cualidad de mis amores literarios —que abarcan desde Laurence Sterne hasta Emilio Salgari—, mencionaría estados de deslumbramiento, tramas avasallantes, el modo en que al leerlos se me abrió la cabeza. Ni se me cruzaría el término «prestigioso». Es más: si alguien tratara de convencerme de que leyera a un autor respaldándose en el prestigio que tiene, me negaría a la lectura por poco tentadora. Tal vez sería una actitud equivocada, claro. Podría perderme a Thomas Mann. Pero también librarme de *La gloria de don Ramiro*. Así de veleidosa es la palabra «prestigio».

Lo que sí me interesa es la posible razón por la cual una revista lúcida y fervorosamente dedicada a los escritores jóvenes me propuso una consigna tan extraña a la escritura como a la cualidad de ser joven. Y cuando digo «ser joven» no me refiero solo a ese accidente cronológico que —aprendí con dolor hace mucho— se pasa con los años, sino a aquello que Gombrowicz llamó «inmadurez»; un estado de vacilación, de búsqueda, de incompletud: el estado de creación. Contra ese tembladeral se me instala, pétrea, la pregunta: ¿cómo se logra el prestigio literario? E imagino una pequeña horda de escritores jóvenes y no tan jóvenes midiéndose —¿respecto de qué?— cada mañana con el fin de averiguar cuánto les falta para alcanzar el fin anhelado.

Pienso que estos aprendices de «el ser prestigioso» ya tienen decidido desde el vamos qué quieren ser; les bastará con poco —un premio, una alabanza mediática, la invitación a un simposio— para darse el gustazo de

andar por la vida como ambicionan: insuflados de autoprestigio. Y a aquellos que con pasión e incerteza buscan sus palabras, cualquier receta para «volverse prestigioso» les resultaría inútil. Tal vez, algún día, otros los invistan de prestigio. Pero seguro que ellos ni se van a dar cuenta. Estarán distraídos, buscando todavía la palabra no dicha o peleando contra la muerte o lo más panchos sobre sus laureles rascándose el ombligo. Saludablemente inmunes, todos ellos, al aura inservible de su prestigio.

Literatura por encargo

La expresión provoca rechazo: sugiere un acto perfectamente opuesto al ejercicio de libertad que supone el trabajo creador. Y en muchos casos esta oposición se verifica; no es un misterio que, por circunstancias diversas, algunos autores aceptan encarar un tema impuesto solo por mandato de una editorial, de un agente, o aun (y no es infrecuente) de ellos mismos cuando, tal vez soñando con el éxito, acatan por su propia cuenta los «mandamientos» del mercado o de la moda, variantes del autoencargo que vienen a resultar tan exteriores como cualquier otra. No son asunto de este libro. Lo que me propongo discutir es la rigidez de esa interpretación negativa; arriesgar que, en ciertos casos, el encargo actúa como un singular —y benéfico— impulso creador.

Me referí hace un momento al encargo exterior, lo que sugeriría un posible encargo interior. Sin forzar demasiado el lenguaje, se podría denominar de ese modo a la atracción que suele sentir un escritor ante ciertos indicios —una situación, un recuerdo, un personaje, una pesadilla— que lo conminan a escribir a partir de ellos. Mirada así, toda ficción vendría mandada por una especie de encargo interior. Ahora bien, ¿es posible que ese indicio sugerente venga de afuera? Puedo asegurar que sí, que, del mismo modo que un suceso inesperado puede despertar en un escritor una nueva posibilidad narrativa, no es imposible que la propuesta de un antólogo o un editor —escribir sobre cierto tema o cierto ámbito para una obra determinada— provoque en el autor una revelación similar. De cierta manera, o en algún aspecto, esa invitación coincide con un encargo interior. No siempre se ve a primera vista. Es necesario sumergirse en el encargo ajeno hasta encontrarle ese costado que lo hace propio, al punto de que despierta en uno la necesidad de desplegarlo en una ficción.

No siempre ocurre. Puede suceder que, de entrada, intuyamos que en esa propuesta no hay nada que nos importe encarar. O que nos tiente al

principio y, luego de darle vueltas, nos demos cuenta de que no hay manera de que hagamos nuestro el requerimiento.

Cuando sí conseguimos hacerlo nuestro, el encargo opera como impulso creador privilegiado. No solo porque nos ha permitido descubrir una nueva, tal vez impensada, posibilidad narrativa; también, y sobre todo, porque nos abre un pequeño futuro de serenidad. Es elocuente, en ese sentido, lo que cuenta Sylvia Iparraguirre sobre el tema: «Escribí dos libros “a pedido” y no fue extraño porque las ideas que me propusieron estaban conectadas con mis intereses: *Tierra del Fuego, una biografía del fin del mundo* fue una consecuencia de mi novela *La tierra del fuego*, y *La vida invisible*, algo así como una autobiografía como lectora, un recorrido por los libros que me marcaron. En los dos casos, la experiencia me produjo entusiasmo por el desafío y una sensación de gran libertad. El encargo te vuelve disponible, a la vez que te libera de las dudas e inseguridades que acarrearán tus propias historias, tus propios argumentos. Queda como trabajo el modo en que lo vas a desarrollar, a disponer, y en mi caso, la búsqueda de la forma, de la disposición, es de lo más gratificante que me puede pasar con la escritura».

Nada más apaciguador, en efecto, que el saber que —entre la variedad de ideas, temas, personajes que se abren hasta el infinito ante nosotros tentándonos, desafiándonos— hay uno, uno solo, al que sin vacilación vamos a dedicarnos. Alguien nos ha hecho el favor de decidirlo por nosotros. La incertidumbre se aplaca y podemos dedicar toda nuestra energía a encontrarle la vuelta personal a aquello que nos han propuesto. En mi recorrido, puedo reconocer unos cuantos encargos rechazados —de entrada o luego de una búsqueda infructuosa— y algunos que me resultaron afortunados: «Las peras del mal», «Contestador», «La música de los domingos» y «La noche del cometa» (más adelante, en p. 179 y siguientes, cuento las peripecias de escritura de cada uno de ellos).

Si queda alguna duda respecto de lo que un autor puede hacer con una consigna exterior, basta pensar en Stig Dagerman, el extraordinario autor sueco. Un organismo estatal de Suecia le encargó un texto que advirtiera a los automovilistas sobre los peligros del exceso de velocidad. Y Stig Dagerman escribió nada menos que «Matar a un niño», uno de los cuentos más bellos, originales y conmovedores de la narrativa contemporánea.

La corrección como acto creador

Para concebir la corrección como un acto creador hace falta, ante todo, despojarse de la imagen repulsiva que impone el verbo «corregir»: una mano ajena —o aun propia— que, armada de un lápiz inapelablemente rojo, endereza lo torcido o acomoda lo desordenado según criterios que vienen de la Autoridad y que, por lo tanto, no pueden ser discutidos. (No cuestiono la eficacia del método en ciertas circunstancias: sin ánimo de meterme en un terreno que no es el de este texto, no veo mejor manera de indicar que la palabra «hacer» se escribe con hache que la de agregar la hache donde falta, pero quiero dejar claro que en adelante, cuando hable de corrección, me voy a referir a otra práctica, menos mecánica).

En el proceso creador, el verbo «corregir» indica justamente lo contrario de este acto exterior y reglado que, en muchos casos, eliminaría lo audaz o lo desmesurado de un texto, aquello que lo vuelve excepcional, ya que solo aspiraría a que ese texto fuera correcto de acuerdo con normativas sintácticas, gramaticales o estilísticas. O, para decirlo con menos piedad, mediocre. (También en el ámbito de la literatura, «corregir» el texto de otro puede ser un acto autoritario: «esto es mejor así porque yo, autoinvestido de autoridad, digo que es así». Decididamente, no. Se puede discutir, sugerir un cambio, mostrar cómo una modificación en la sintaxis, la eliminación de una frase, el reemplazo de una palabra, la alteración del orden en dos párrafos puede iluminar un texto. En síntesis, revelar a un autor cómo puede obrar la corrección. Pero solo si ese autor consigue hacer suya la propuesta exterior, incorporarla o modificarla a su modo, esa sugerencia va a actuar como una revelación).

En el trabajo artístico la corrección, según la entiendo, implica el ejercicio supremo de la libertad creadora. Es el acto creador propiamente dicho, ese en el que un autor compromete al máximo su imaginación y su lucidez para ir rastreando aquello —tal vez un clima de tensión extrema, tal

vez un desenlace cargado de melancolía o de violencia— que ha concebido para su texto. ¿No sería un poco pedante suponer que eso complejo que deseamos nos salió inmejorable desde el primer envión de escritura? Y si no nos salió inmejorable, ¿qué nos impide tantear, alterar, tachar, equivocarnos todas las veces que haga falta, hasta que el texto se acerque tanto como sea posible a lo que buscamos? (a sabiendas pongo «acercarse tanto como sea posible» y no «llegar a», porque ese es el único límite para la corrección: hasta dónde puede uno acercarse a lo que quiere). Cuando un escritor es capaz de descubrir que la palabra «brillo» queda opaca en el cuento que está escribiendo y que, en cambio, el trémolo de luz que andaba buscando palpita entero en la palabra «resplandor», en ese momento, o mejor, en el momento ritual en que empuña la lapicera, tacha «brillo» y arriba, o sacando una flechita hasta el margen, escribe «resplandor», en ese momento está ejerciendo la absoluta libertad del creador. «Esta es mi obra», secretamente dice con ese acto, «esta es la materia maleable de que dispongo, la de las infinitas posibilidades».

Sé que alguno estará pensando si, tanto corregir, no se perderá espontaneidad. Y yo le pregunto: ¿en qué consiste la espontaneidad de una narración? Tal vez el parlamento espontáneo de un personaje o el capítulo vertiginoso de una novela le haya llevado a su autor meses de búsqueda y de trabajo. ¿A quién le importa eso? Solo importa que esa espontaneidad o ese vértigo resulte tan convincente como para sacudir al que lee. Pienso que habría que corregir con la pasión con que Miguel Ángel trabajaba el bloque de mármol, sabiendo que el Moisés está ahí dentro: solo hay que ir cavando en la materia hasta encontrarlo.

La máquina de escribir

Yo misma me celebro y a mí misma me canto.

WALT WHITMAN

Me había propuesto celebrar al objeto que más he amado en mi vida: la máquina de escribir. Apenas busqué las razones de ese amor reviví, como una música, el tableteo que invadía cada rincón de la casa; el envión fugazmente poderoso al terminar una línea y volver el carro atrás; esa energía tan singular, que se materializaba en la yema de los dedos pero ponía en tensión todo el cuerpo. Entonces me enfrenté con algo que, aun sin haberlo formulado, ya sabía: el acto de escribir no solo compromete a los objetos que lo hacen posible sino también al cuerpo entero.

De eso quiero hablar: de lo tangible de ese acto que, sin duda, cada escritor va moldeando a su modo. Sé de varios que se niegan rotundamente a usar una computadora; de otros que ni siquiera mecanografían sus textos porque solo *sienten* la escritura a mano; los textos de algunos, en general jóvenes, nunca salen de la pantalla. Unos necesitan un silencio total; otros, música —cierta música— o el ruido de un bar o de una plaza. No podría hablar de cómo se manifiesta en cada uno el placer físico de la escritura ni estoy segura de que el acto de la escritura esté siempre vinculado con el placer (palabra que se me coló en el texto y que voy a dejar porque, acabo de descubrir, tiene que ver con lo que quiero expresar). He escuchado a algún escritor confesar el sufrimiento que es para él la escritura, lo que me llevó a preguntarme por qué insistía entonces habiendo tantos oficios con los que tal vez sufriría menos.

Pero, más allá de que provoque o no placer, la escritura no es un acto incorpóreo; todo escritor, premeditadamente o no, establece una especie de ritual en torno a la escritura; un juego personal de acciones y de objetos.

Construye, con su cuerpo y con herramientas, su incanjeable máquina de escribir.

De mí puedo asegurar que escribo con todo el cuerpo (incluida la cabeza, claro, fuente inagotable de aventuras). Hay un episodio fundante, del que hablé en varias ocasiones, que tiene lugar entre los cuatro y los seis años en el patio de la casa de mis abuelos. El patio es un refugio, un espacio sin testigos en el que puedo dar rienda suelta a lo que más me gusta en el mundo: inventarme historias. Doy vueltas en ese patio mientras construyo una aventura en la que siempre soy la protagonista, solo que más diestra y más heroica que como aparezco en el mundo real. Cuando un hecho no encaja en la secuencia, tengo que alterarlo, lo que me exige otras modificaciones en cadena, que a su vez... A medida que mi aventura se aproxima a la perfección, mi entusiasmo crece y yo doy vueltas cada vez más rápido, dichosamente perdida en mi invención.

Encuentro en ese ritual del patio cierta semejanza con lo que años después sería para mí el oficio de narrar. Por eso lo instauré como el origen mítico de mi escritura.

Por algún misterio de la naturaleza que no me importa indagar, mi energía inventora sigue ligada a mi energía cinética. Muchas veces, cuando algo se suelta en mi escritura, me descubro caminando por mi estudio mientras mi cabeza trama más rápido de lo que mis dedos podrían fijar.

Mi escritura ni siquiera es sedentaria cuando realizo un acto en apariencia tan pasivo como corregir. Tachar una palabra, anotar otra arriba, sacar trazos hacia los márgenes para apuntar textos que no caben entre líneas, hacer llamadas que de inmediato despliego en una libreta, envolver párrafos enteros y, de un flechazo, cambiarlos de lugar, son actividades en las que mi mano parece comportarse en sintonía con mi cabeza, y la lapicera, ser una extensión de la mano. Las herramientas de trabajo son parte de mí misma. Cuadernos y libretitas me rodean todo el tiempo. Y también el atril, donde puedo mirar la versión anterior de lo que estoy escribiendo. Alguna vez fue imprescindible el cigarrillo (llegué a tener tres o cuatro encendidos en el cenicero); ahora el mate. Y, por fin, sobre mi mesa (no escritorio; literalmente, una larga y elemental mesa para quinchos, donde entre el desparramo de papeles caben desde una radio hasta mis

gatos), no en el centro pero dominando el escenario, la verdadera prolongación de mis dedos y de mi imaginación: la máquina de escribir.

¿Por qué, desde el origen, hice depositario de mi pasión por la escritura a algo que no es más que un artefacto mecánico, símbolo, además, de la desdicha para los poetas-oficinistas de los años sesenta? ¿Presentía a los dieciséis años, al pulsar por primera vez las teclas de la Royal semiportátil 1948 (que pedí prestada al novio de mi hermana para escribir una carta a *El Grillo de Papel*) que en esa acción había un comienzo? No lo sé; las razones por las que pedí la máquina fueron de índole práctica. Una: me parecía escolar mandar a una revista un poema y una carta manuscritos. Otra: mi letra es espantosa, ininteligible aun para mí. Pero recuerdo muy bien que el acto mismo me resultó significativo; era —lo veo ahora— el primer movimiento hacia el exterior que yo realizaba con la escritura. Y luego de un tiempo de usarla, y de dos semanas de tormento en un curso de mecanografía de las Academias Pitman, mis dedos empezaron a interpretar lo que me pasaba por la cabeza, sin que yo estuviera pendiente de dónde los ponía. Fue poderoso: gracias al cine, había construido la imagen —deleitosa— del escritor ante su máquina. Y fue por esa imagen que me sentí escritora en lo corporal mucho antes de haber elegido cabalmente serlo.

La historia de mis dos máquinas de escribir es digna de su investidura. La primera, una Olympia portátil, me la regaló mi padre cuando yo tenía dieciocho años. Habíamos estado peleados dos meses por mi vida irregular, alejada de todas sus expectativas. Un día conseguí explicarle por qué no iba a cambiar en absoluto mi rumbo. Al día siguiente se vino con la Olympia. Fue su modo, discreto y agudo como era él, de decirme que, pese a todo, creía en mí. Un gesto que voy a agradecer toda mi vida. A los pocos meses él se enfermó y murió.

La segunda máquina no fue un regalo: fue el resultado de una decisión. Sucedió a mis veinticuatro años, después de que entraron ladrones a nuestro departamento de Almagro y, entre muchas cosas, robaron mi Olympia. Durante días anduve como si me hubiesen cortado una mano. Al fin decidí que ya no quería una portátil sino «una máquina como un tanque de guerra» (con esas palabras lo explicaba). Encontré a mi poderosa Remington 700, usada, en no sé qué negocio; supe que, de ahí en más, esa y ninguna otra iba

a ser mi máquina. Con una colecta entre mi madre, mi hermana y Abelardo Castillo, más mis primeros derechos de autor, junté la plata para el anticipo; el resto lo fui pagando en cuotas con lo que ganaba por las clases particulares de matemática, física y química. Amé esa máquina tanto como se puede amar algo inanimado. Se asentó sucesivamente en mis cuatro casas y tipeó varios de mis libros. Resistimos las dos todo lo que pudimos al nuevo furor de la PC. Yo no quería ni que me la mencionaran: decía que los problemas de un escritor no los resuelve una computadora. A fines de 1992, después de pensarlo mucho y no sin dolor, tuve que admitir que los problemas de la escritura no los resuelve una computadora pero simplifica todos los otros.

El vínculo es diferente, claro. La PC no es un objeto único que permanece en el tiempo y en el que una puede depositar su amor. No hace ruido ni requiere que una retroceda cada vez con el carro ni nos permite descargar por los dedos los desbordes de energía o de inseguridad. Pero tiene teclas. Y una pantalla perfectamente vacía en la que sigue siendo posible materializar en palabras eso todavía difuso que una quiere decir. Ciertamente que sirve para muchas funciones que no tienen nada que ver con la literatura, pero una es dueña de erigir su corazón donde quiere. Y va teniendo historia, claro. A lo largo de veintiséis años viene protagonizado en mi vida una cantidad de episodios que atesoro. Se ha ganado el derecho entonces. La siento con todo el cuerpo mientras, con el mate a mi derecha y mi gata Prascovia a la izquierda, tecleo estas palabras: más allá de las metamorfosis, este objeto que toco y veo sigue siendo el sostén ante lo evanescente e incierto que tiene la escritura. La herramienta querida. La máquina de escribir.

Interludio uno

Los talleres literarios

Más allá de su posible eficacia, no hay duda de que (al menos por lo exuberante de su propagación) los talleres literarios constituyen un fenómeno en la vida cultural argentina. Voy a arriesgar una justificación histórica del fenómeno.

En la década del sesenta y en la primera mitad de los setenta existieron algunos talleres literarios, en general institucionales. Desdeñados por los escritores jóvenes y por buena parte de los escritores en general, fueron casos aislados que a duras penas se pueden vincular con el hecho multitudinario que ocurriría años después. Hay, sí, un antecedente que merece ser mencionado: por su originalidad, por la diversidad de los escritores que intervinieron, por la hermosa locura de quien lo organizó y porque seguramente hizo lo suyo para que muchos de nosotros empezáramos a sospechar que un taller podía no ser deleznable.

Ocurrió en 1970, y la fecha no es trivial. En 1966 había sucedido el golpe militar de Onganía; el éxodo, la censura y la autocensura, sumados al desvío del interés de lo literario hacia lo político (fueron épocas de politización extrema), habían ido atenuando los fulgores culturales de los sesenta. En ese páramo literario, el doctor Rodolfo Carcavallo —científico, investigador reconocido, lector apasionado y un hombre excepcional— decidió inventar en el Instituto Argentino de Ciencias, que él dirigía, un taller múltiple, en el que tuve la suerte de participar, y en el que también dieron clases y dictaron cursos Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Mastronardi, Abelardo Castillo, Isidoro Blaisten, Humberto Costantini, Marta Lynch, Dalmiro Sáenz, Haroldo Conti, Agustín Cuzzani, Bernardo Kordon y otros escritores. El mono Simón, un tití oscuro y reflexivo, amo y señor del Instituto, nos amansaba con su ecuanimidad (tiempo después lloramos su muerte como la de un amigo querido).

Pero la razón histórica de la expansión de los talleres hay que rastrearla en un hecho de otra índole: el golpe militar de 1976. Hasta entonces, había sido habitual que los escritores jóvenes nos reuniéramos en cafés —casi siempre nucleados por una revista literaria— donde, además de sostener encendidos debates ideológicos, leíamos y discutíamos con pasión nuestros textos. Cualquier desconocido con sueños literarios venía al café, leía su cuento o su poema, y participaba de una discusión profusa y entusiasta acerca de lo leído; esto, más que una confrontación, implicaba un estímulo; el que escribía no estaba solo. Por otra parte, ninguno de nosotros creía que el destino de su literatura sería un cajón de escritorio; leíamos a los otros nuestros textos, escuchábamos opiniones, corregíamos obsesivamente, porque la publicación del primer libro, y la instancia de que ese libro existiera de verdad para los lectores, constituía para nosotros una posibilidad real.

Después del golpe militar de 1976, habría sido más que probable que quince jóvenes discutiendo a los gritos en un café fueran literalmente borrados de la realidad por las fuerzas policiales y parapoliciales sin haber conseguido explicar que lo que estaban discutiendo era la eficacia de un adjetivo. A los que estábamos acá y seguíamos vivos, la imposibilidad de reunirnos y las dificultades para publicar nos condenaban de algún modo al exilio dentro de nuestra pieza, pero nos quedaba al menos cierta confirmación: la certeza de haber compartido nuestra experiencia con otros, la difusión anterior de nuestros textos, la sospecha de que, alguna vez, le habíamos asignado un sentido a la literatura. Los nuevos, en cambio, los que nunca habían publicado ni se habían vinculado entre sí (o solo lo habían hecho precariamente), eran, en cuanto a su oficio, seres solitarios y sin la menor referencia. Si existían sus pares, no los conocían ni sabían cómo conectarse con ellos. Por otra parte, la realidad no les proporcionaba ningún sentido para el acto de escribir.

Esta es una de las dos razones por las que los talleres se multiplicaron durante la dictadura militar. La otra es menos lírica, pero inapelable. La represión hizo que muchos escritores —los que tenían cátedras, los que trabajábamos en relación de dependencia o colaborábamos en medios periodísticos que ahora nos cerraban las puertas— perdiéramos nuestra

fuelle de ingresos y tuviéramos que ingeniamos de alguna manera para sobrevivir. Es la conjunción de estas dos necesidades lo que instala condiciones favorables para que los talleres afloren.

Hace falta aclarar que no se trató solo de talleres de literatura. Las pésimas condiciones en que se trabajaba en la universidad, los temas prohibidos, lo degradado de todo aprendizaje público hicieron que se organizaran numerosos cursos —generalmente dictados en casas particulares— acerca de los temas más diversos. La cultura, o la difusión de la cultura, sucedía clandestinamente, era un acontecimiento marginal. En esas reuniones entre cuatro paredes se podía hablar de todo lo que afuera estaba clausurado; era un modo de resistencia frente a la muerte cultural que se pretendía decretar desde el poder; y también frente a la muerte.

Ahora bien, que los talleres de literatura tengan históricamente una razón de ser no garantiza su excelencia como lugares de aprendizaje. Su justificación histórica deja sin responder varios interrogantes respecto de la validez, o la eficacia, de un taller literario.

Ante todo, ¿qué se entiende por un taller literario? La variedad de coordinadores impide un criterio unificador: profesores de literatura, escritores de trayectoria diversa, críticos, lectores agudos, personas de procedencia ignota. En cuanto a los grupos, los hay de la tercera edad, de adolescentes, de señoras que ya han criado a sus hijos y ahora han decidido realizar una tarea creativa, de señores empresarios que siempre han sospechado que llevan un libro en el corazón y ahora —consideran— se pueden dar el lujo de parirlo. En lo que hace a los métodos, pueden llegar a extremos casi fantásticos: audiovisuales, catárticos, de creación colectiva: juro que una vez vi anunciado un taller que prometía enseñar a escribir un cuento mediante el tallado. Confieso que no me animé a averiguar el tallado de qué.

No cuestiono la existencia de estos talleres. A esta altura de mi vida, pienso que si a alguien lo hace feliz leerle a otros un cuento o un poema, o aun tallar sus textos en baquelita mientras come torta o toma mate, nadie puede discutirle su derecho a hacerlo. En cuanto al nombre de estos actos, si a falta de otro mejor se los llama talleres literarios, ninguno ha de morir por eso.

En lo estrictamente personal, cuando me interrogo acerca de la posible eficacia de un taller literario, lo que intento responderme es si resulta posible enseñarle a otro a escribir, y a qué otro, y de qué manera. Vale decir, me estoy proponiendo como objetivo hipotético del taller la formación de escritores, y me pregunto si ese objetivo puede cumplirse.

Y bien. Creo que nadie le puede enseñar a otro a escribir. Más ceñidamente, creo que nadie le puede enseñar a otro a ser escritor. Pero también creo que todo escritor, por caminos complejos y diversos, aprende su oficio: descubre las posibilidades del lenguaje y las trampas de la sintaxis; intuitiva o racionalmente acaba sabiendo que escribir «—Ahora voy a matarte —dijo», no es lo mismo que escribir «Dijo que ahora iba a matarlo», y que es necesario saber qué se quiere decir, qué escalofrío, o impresión estética, o ilusión de distanciamiento se quiere provocar para elegir una u otra forma. En ese aspecto, el taller, en el mejor de los casos, es parte de ese aprendizaje. Actúa como catalizador: acelera o ilumina ciertos procesos, permite develar mecanismos que tal vez, sin una mirada desde afuera, se tardaría largo tiempo en ver.

Resulta natural que existan escuelas de música o de pintura; no ocurre lo mismo con los talleres de escritura. Eso tiene su explicación: un individuo podrá tener predisposición o aun talento para la pintura o la música pero es improbable que pueda desarrollarse plenamente si desconoce ciertas técnicas específicas para cuya aprehensión se requieren un maestro y un proceso de aprendizaje. De ahí que las escuelas se acepten como ineludibles para la formación en esas disciplinas. Para ser escritor, en cambio, hay un solo conocimiento técnico imprescindible, y lo adquirimos en primer grado de la escuela primaria.

En cuanto a la locura personal o, más cordialmente, la forma personal de ver el mundo —también imprescindible, claro, para hacer ficción—, suele estar conformada desde la adolescencia sin necesidad de maestros. La cuestión es: de qué manera eso nebulosamente significativo o intenso en mi interior va a tener significación e intensidad a la luz de las palabras. Ahí está el real problema de la escritura, y sus infinitas resoluciones sí requieren una búsqueda y un trabajo. Bien. Lo que sencillamente creo es que algunos secretos de ese trabajo y de esa búsqueda son comunicables.

La creación literaria, ya se sabe, es un acto solitario. Pero ocurre que juzgarse a sí mismo con ecuanimidad, sobre todo al principio, no es tarea fácil; el exceso o la carencia de autocrítica suelen dar resultados distintos, pero igualmente lamentables. El escritor en ciernes (para quien no existe el lector y que ni siquiera está seguro de que sus escritos merezcan ese lector) suele oscilar entre la arrogancia ilimitada y el deseo de quemar todos sus papeles. Esto también le pasa al escritor con experiencia pero, al menos en su caso, algo —¿el estar confirmado por la mirada de los otros?— lo sostiene. Si ni siquiera ese sostén existe, la soledad puede volverse insoportable o corrosiva. Aventuro que, en esos casos, el taller actúa al menos como referencia, ya que vincula a un escritor con sus pares: le amortigua la soledad.

Pienso que, por una cuestión de carácter, no todo escritor soporta —o necesita— una experiencia grupal, lo que en sí no es un mérito ni un demérito. También pienso que ciertos escritores —aunque lo necesiten— no toleran el juicio externo, lo que a veces atenta contra su literatura. Ni a unos ni a otros les servirá la experiencia de un taller. En cuanto a aquellos a los que sí puede servirles, puesto que, ni más ni menos, se trata de escritores —en formación, o inseguros de sí mismos, o como quiera que sean pero escritores al fin—, el taller les resultará útil si está coordinado por alguien que conoce desde adentro el trabajo creador.

En efecto, la experiencia me ha mostrado que todo texto en construcción propone un problema exclusivamente creativo. El episodio de Antonio Machado, protagonizado por Mairena en su clase de retórica y poética, tal vez lo ilustrará: «—Señor Pérez, dice Mairena, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”. El alumno escribe lo que se le dicta. —Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético. El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”, y Mairena: —No está mal».

Saber que la frase del alumno no está mal; o escuchar durante la lectura de un cuento «Los eventos consuetudinarios...» y descubrir que lo que allí está haciendo falta es algo por el estilo de «Lo que pasa en la calle» y saber sugerírselo al autor; o escuchar que alguien acaba de leer: «Los eventos consuetudinarios...» y reconocer que, en el contexto, la frase suena

inmejorablemente porque se trata de una ironía o de la caracterización de un personaje, o porque uno acaba de toparse con una nueva e insospechada versión de Lezama Lima; cualquiera de estas situaciones imprevistas — siempre es imprevisto y, en buena medida, no codificado lo que aparece cuando alguien lee un texto nuevo— requiere una propuesta creadora. Una propuesta que de ninguna manera es *la* solución —no hay recetas ni verdades absolutas en el campo de la literatura—; una sugerencia que, en el mejor de los casos, actúa como revelación: abre caminos, ilumina una posibilidad no considerada o solo borrosamente intuida.

Creo que todo escritor ha recibido alguna vez una lección de ese tipo; que una observación acertada sobre nuestro propio texto o a propósito de un texto ajeno nos ha producido un salto cuántico, nos ha hecho descubrir el camino entero hacia un cuento o una novela. Se trata entonces —según mi idea de un taller literario— de trabajar con un grupo de creadores capaces de captar, alentar, y, a la larga, producir ese tipo de revelaciones. Lo que no sería otra cosa que reeditar, con otro formato, esas apasionadas lecturas y discusiones en los cafés que, en buena medida, nos formaron a muchos de nosotros.

Sé que no todo escritor en ciernes necesita un taller, que para muchos es suficiente la experiencia solitaria, el darse solos de cabeza contra los propios límites. Sé también que no todo escritor «confirmado» está en condiciones —o tiene ganas— de comunicar a otros aquello que es su percepción secreta, su trabajo privado ante un texto. Pero cuando las dos condiciones se dan: cuando un escritor en ciernes está dispuesto a absorber y procesar la experiencia ajena, y un escritor experimentado está dispuesto a comunicar —yo diría: *necesita* comunicar— a otros los arduos secretos de su trabajo; y, además, existe una corriente de empatía entre uno y otro, entonces (y solo entonces) se produce en el escritor asistente un crecimiento parecido al estallido y el taller se convierte, de verdad, en un hecho creador.

Alquimia

Los perseguidores de estilo

En el inicio está la necesidad primaria, y a veces sin destino, de *poner por escrito*. Ya que, por mucho que uno se haya enamorado de la literatura a través de la lectura, si además no ha sentido, alguna vez, la compulsión de anotar «El mundo es un lugar abominable» o «Todo, a mi alrededor, está vibrando» o «Rajemos, William, que se viene la maroma» en lugar de gritarlo, o ponerse a llorar, o salir corriendo, es improbable que algún día devenga escritor. Claro que el mero hecho de haberlo sentido no garantiza nada, pero en ese impulso rudimentario e íntimo está, al menos, el origen vital de la escritura.

Después los caminos se multiplican. ¿Persecución de aquello impreciso que uno quiere decir?, ¿búsqueda de una forma para decirlo?, ¿decisión temprana, o tardía, de dedicarse a otra cosa?, ¿irrupción súbita de un poema o una novela que le va a cambiar a uno el curso de la vida? Todo es posible ante el mero deseo, aun informe, de ser escritor. Pero hay una instancia que me resulta incomprensible: la de aspirar a «tener estilo». La escuché muchas veces, planteada con cierta desesperación, como si expresara el vacío de un atributo literario *sine qua non*, susceptible, por añadidura, de ser buscado y encontrado.

No quiero decepcionar a ningún pescador de estilo, pero estoy convencida de que, de todas las etapas que constituyen el camino de un escritor, la única que de ninguna manera resulta un problema ni requiere la más mínima indagación es la de «adquirir» un estilo. Todos, escritores o no, tenemos un estilo: para hablar, para movernos, para hacer gestos, para ser estúpidos o geniales. Cualquier cosa que hacemos está impregnada de nuestro estilo. También lo que escribimos, claro. Que la escritura de alguien sea inexpresiva puede significar dos cosas: que el autor mismo es inexpresivo (y esa va a ser su valla aunque ni siquiera pueda advertirla) o que escribe tan desesperado por tener estilo que elimina sin motivo signos

de puntuación, o introduce demasiados, o pone reiteraciones a granel, o construye párrafos interminables o frases tan cortitas que parecen jadeos, todos recursos posibles cuando hacen falta pero que resultan solo retórica trasnochada cuando se los usa por un arbitrario espíritu de imitación de estilos ajenos, o por el sueño engañoso de que, escribiendo raro, se puede mostrar que se tiene estilo. No: lo único que se consigue por ese camino son textos llenos de empaque que, para peor, anulan la posibilidad de que ese estilo personal, tan añorado, emerja. Lo que hace falta es soltar amarras; desentenderse el autor de la investidura que se otorgó, permitir que asome eso que un día, cuando aún no tenía ningún rol asignado, le hizo escribir: «El mundo es un lugar abominable» o «Rajemos, William, que se viene la maroma» o «Todo, a mi alrededor, está vibrando». ¿Que en general no es fácil? Por supuesto que no. La propia locura, la visión deformada que tenemos de los hechos, el relato de historias ajenas o de la propia historia alterados por ocurrencias intempestivas, las pesadillas, los instantes en que fugazmente uno percibió la felicidad, nada de eso es fácil de escribir. Buscar la forma de que eso tan singular se vislumbre casi nunca es sencillo. Y ese es el verdadero trabajo de un escritor: buscar, en cada caso, la forma.

Me dirán que no se trata solo de la forma; que hay escritores — Faulkner, Cortázar, Borges— que destilan, en la prosa de todos sus textos, un estilo propio y reconocible. Lo que creo es que cada uno de ellos fue encontrando la manera de expresar su mundo singular y su modo singular de ver el mundo. Lo faulkneriano, sin las intrincadas historias de familia que cuenta Faulkner y sin su cualidad de vincularlo todo hasta la exasperación, sería solo una cáscara vacía. La prosa de Borges está tan enraizada con el mundo borgiano que componen un todo inseparable; no solo cuando Borges escribe, también cuando habla. La cadencia de Cortázar, tan tentadora para ser imitada, no es la que utiliza quien narra «El perseguidor», porque ese narrador requería una sintaxis no cadenciosa. Y, sin embargo, también en ese cuento magistral que es «El perseguidor» uno percibe el estilo de Cortázar, eso que inconfundiblemente lo constituye.

Si uno encuentra la forma de lo que quiere narrar —no como un logro general y definitivo: si uno la encuentra para cada cuento, para cada novela—, el resultado, se lo haya propuesto el autor o no, tendrá de algún modo su

respiración, su manera de ver el mundo, su sarcasmo, su sentido del humor y de la belleza; vale decir, todo aquello que guarda la cualidad de decirles a los otros —no a él mismo, que tal vez ni siquiera lo perciba— cuál es su inconfundible, su incanjeable estilo.

Sobre la experiencia personal

Un autor de ficciones sabe hasta qué punto, por ajeno que sea a su propia vida lo que está contando, innumerables incidentes y vivencias personales irrumpen en su escritura. Es natural. Toda persona es una fuente inagotable de sentimientos extremos, pasiones dormidas, recuerdos, ráfagas de locura, deseos inconfesables, pensamientos y actos de toda índole; si es escritor, ¿cómo no va a encontrar, en el curso de su trabajo, alguna ocurrencia personal que se ajuste como un guante a cierta instancia de lo narrado? Puedo apostar que, así esté contando las aventuras de un asesino serial o una historia de aparecidos, algo suyo guardará el fantasma o el asesino. Y la intervención se habrá fundido tan perfectamente con la trama que, salvo por causas particulares, el lector no advertirá la asistencia de lo personal.

Pero hay numerosas ficciones en las que la materia esencial de lo narrado es experiencia personal. Comprensible: además de constituir una fuente segura de conflictos y deslumbramientos, el personaje que el escritor mejor conoce, y el que más lo perturba, es, presumiblemente, él mismo, ¿cómo no lo tentará, entonces, tomar algún incidente de su historia como centro de un cuento o de una novela? Cualquier vida, mirada desde adentro, está llena de acontecimientos, espectaculares o mínimos, que parecen valer la pena de ser contados.

El problema, para quien pretende escribir una ficción con alguno de ellos, es que la realidad, tan rica y diversa, no construye hechos artísticos, ni proporciona significados. Todo acontecimiento que nos impacta está impregnado de vivencias anteriores, asociaciones, un estado de ánimo particular en el momento de vivirlo, un contexto histórico determinado y, sobre todo, algunos rasgos personales, únicos e intransferibles, que nos hacen darle al hecho una trascendencia singular. Cada uno de esos factores habrá pesado de cierta manera en el horror, la risa o el estado de plenitud que el incidente nos ha provocado al punto de movernos a escribir. Es muy

probable que, para suscitar en el otro un impacto similar, no nos baste con reproducir el hecho por escrito.

Laurence Sterne, en su extraordinaria novela *Tristram Shandy*, ilustra de manera magistral la imposibilidad de la literatura de ser rigurosamente fiel a la vida, por la innumerable cantidad de acontecimientos que influyen en cualquier suceso y lo determinan. Tal vez, como mero ejercicio de la inteligencia, valga la pena que nos preguntemos por qué, si estamos inundados por incidentes que nos vienen ocurriendo día y noche desde que tenemos uso de razón, hay uno que acaba de sucedernos, o que nos llega nítido desde la infancia, o que amenaza con pasarnos mañana, uno entre tantos otros que nos ha puesto en estado de escritura. Es probable que, aun sin que nos lo hayamos propuesto, el relato de esa experiencia personal esté impregnado de nosotros mismos, de nuestra perplejidad o nuestro miedo o nuestro regocijo o culpa, o lo que fuera que generó en nosotros la necesidad de contarlo, y también es probable que en ese motivo, a veces inconsciente, residan el trasfondo y el posible sentido de lo narrado; aun cuando cierta literatura indiscriminadamente autorreferencial, al no advertírsele ninguna otra justificación para que exista, parece sugerir una respuesta única: «porque me pasó a mí». Pero no basta con eso: hay una mezcla de vanidad, autoritarismo e idiotez en la convicción de que todo lo que a uno le sucede, en crudo, puede tener alguna trascendencia para otros. Tal vez la tenga para alguien cercano, capaz de aportar elementos que le otorguen un sentido a la narración. Para el resto, será un relato perfectamente opaco.

Ahí está el desafío del escritor: en arreglárselas para sugerir aquel elemento del pasado, o eso que ocurrió o está ocurriendo en otro plano, o el rasgo personal que deforma el sucedido; y en darle a esa historia una forma, de tal modo que contenga su sentido. En suma, se trata de construir con la experiencia personal un hecho literario, susceptible, como cualquier otro, de justificarse, no por su condición de «cosa vivida por mí» sino por su intensidad, por su belleza, por el absurdo o la repulsión o el miedo en que sumerge a quien lo lee, por la conmoción o el impacto estético que provoca en el otro. Ni más ni menos que cualquier hecho artístico. Y que, como cualquier hecho artístico, requiere ser trabajado.

Un escritor, en tanto autor de ficciones, no tiene la obligación moral de ser fiel a los hechos; lo único a lo que le debe fidelidad es a esa impresión compleja —y posiblemente difusa— que lo llevó a privilegiar ese incidente, entre los innumerables que lo vienen atravesando desde siempre. El solo hecho de tomar un segmento de ese continuo que es la realidad, ya es intervenir en ella. Si además hace falta sacar hojarasca, traer al relato un episodio paralelo, ceder la narración a una tercera persona, eliminar un personaje que no viene al caso, reacomodar la cronología de los sucesos, ningún ladrillo de la literatura ni de la propia integridad se va a venir abajo. La realidad no construye hechos estéticos; es el escritor quien dispone de esa realidad para construirlos.

Un ejemplo personal tal vez sirva para ilustrar cómo interviene el autor. La clase de gimnasia de «La sinfonía pastoral» (cuento nítida y premeditadamente autorreferencial) transcurrió hasta en sus mínimos detalles como se consigna y constituyó un hecho tan extraño y desopilante que, mientras me movía locamente ante el gran espejo del gimnasio, ya estaba pensando en escribir un cuento con eso. Solo que había ido a esa clase con una amiga. Puesta a escribir, me di cuenta de que esa amiga no solo complicaba la acción, sino que la debilitaba: implicaba compartir el absurdo. Más que el episodio en sí, lo que me importaba era el absurdo de mí misma en ese recinto. Eso solo se vive —y se cuenta— en soledad. Entonces le fui infiel a la realidad —saqué a la amiga—, pero no le fui infiel a esa contradicción insoluble que se me materializó en la clase y de la que quería hablar. A eso me refiero cuando hablo de la intervención del autor en la experiencia vivida.

Más elocuente, y más entrañable, que esta alteración que acabo de consignar, es el trabajo que hizo Bernardo Jobson —especie única entre nuestros escritores— con «Te recuerdo como eras en el último otoño», cuento de una comicidad pocas veces igualada en una ficción. Del mismo modo que Henry Miller o Lucia Berlin, Jobson construye toda su narrativa desde un *yo* que, lejos de mostrarse como ficcional, centra su eficacia en que el lector se convenza de que «esto que me cuenta le pasó realmente». Lo cual no elude el trabajo ni la intervención. Como en el resto de su obra, lo

que se cuenta en «Te recuerdo como eras...» tiene una fuerte raíz autobiográfica.

En este caso, puedo dar fe del hecho desde el arranque. Estábamos en Bachín, en una de esas cenas multitudinarias y tardías que sucedían los viernes, después de la reunión en el Tortoní de *El Escarabajo de Oro*. Jobson empezó a contarnos la aventura hospitalaria que había vivido pocos días atrás como consecuencia de tener un grano en el culo. Lo contaba como algo tremendo, pero su relato —según era habitual en él— estaba tan colmado de observaciones hilarantes que, antes de que terminara, atraídos por lo estruendoso de nuestras carcajadas, varios mozos rodeaban nuestra mesa para no perderse palabra. Yo me había caído literalmente al suelo de la risa. Como era de esperarse, el comentario unánime fue: «Tenés que escribirlo». Bernardo dudó; no estaba para nada convencido de que a partir de una anécdota tan lineal y explícita pudiera salir un hecho literario. Y es probable que, de haberse limitado a registrar el episodio, hubiese tenido razón. Sucede muchas veces: haber vivido una situación de gran comicidad, contarla y provocar la risa de los otros, escribirla rigurosamente y percibir que parte de lo cómico se ha perdido. Pasa que el humor escrito no tiene las mismas leyes que el humor oral o la experiencia de lo cómico.

Jobson conversó mucho sobre los problemas que iba teniendo con la escritura y leyó varias versiones del cuento hasta conseguir la definitiva. Por eso puedo hablar de algunos pasos concretos que convirtieron a esa anécdota descomunal en un cuento inolvidable.

Voy a mencionar dos. El primero, fue un hallazgo de los que eran habituales en Jobson: entre los personajes hospitalarios que desfilaron ante él en el acontecimiento real e intervienen en la ficción —todos descriptos de manera excepcional—, Jobson privilegió a uno: el de la uña encarnada. Se estableció entonces una especie de vínculo o rivalidad entre el hombre de la uña y el narrador con el grano. Esa contienda subterránea está presente durante toda la narración, y crea una tensión interna que le da cohesión a la trama y le otorga un final brillante al texto.

La segunda intervención provino de una idea de Abelardo Castillo. Fue a propósito del momento crucial en que el médico va a introducirle al narrador un rectómetro. ¿Cómo contar un dolor que es insoportable y, a la

vez, obvio y ridículo? Jobson no encontraba la manera. Castillo le sugirió que en esa instancia cambiara la dimensión del relato, que lo sacara abruptamente de la descripción naturalista. Jobson escribió el párrafo deslumbrante que empieza: «Cuando las galaxias estallaron...». Así consiguió darle al dolor en el culo un carácter cósmico y establecer un quiebre: hay un antes y un después de ese dolor. Los hallazgos de este cuento están presentes desde la primera línea y se suceden de manera ininterrumpida, pero son esas dos intervenciones en la realidad las que otorgan al texto una contundencia indiscutible.

En síntesis, hay distintos modos de trabajar los hechos o la estructura a fin de darle al incidente autobiográfico el marco que necesita para que se lo capte en plenitud. Alimentarse de la realidad no implica ser esclavos de ella. Moldear ese material prodigioso e infinito que es lo real, que es lo vivido, y componer con ese material un hecho literario: eso es lo que puede un escritor con su propia experiencia.

Yo, ¿narrador o personaje?

Suele creerse que narrar una ficción en primera persona es menos trabajoso —más natural— que hacerlo en tercera, ¿acaso no es lo que venimos haciendo desde que adquirimos el don de la palabra? Aquello que nos pasó o que vimos que le pasó a otro, lo que mentimos, lo que tememos, lo que soñamos, está percibido desde el yo, y desde ese yo construimos el relato. Parece menos «de escritor» que la tercera persona, casi una continuidad de la vida misma. De ahí lo frecuente, sobre todo en los inicios, de desembocar sin premeditación en la primera persona. Como si al escribir «Entró en la habitación y se sentó» uno se estuviera tomando atribuciones que todavía no le corresponden. En cambio, si uno pone «Entré en la habitación y me senté», se estará expresando de manera similar a como siempre lo ha hecho. Sería, al parecer, la manera menos riesgosa —y la más fácil— de contar algo.

Error: el paso del yo-mismo al yo-ficcional es un salto cualitativo; aun cuando el movimiento primordial hacia la escritura pueda venir del deseo de expresarse a sí mismo, la escritura de ficción no es una consecuencia natural de ese deseo. Implica una discontinuidad: la elección, asumida o no, de decir a través de. El yo-ficcional nunca es yo-mismo, aunque en algunos casos, porque el texto lo pide, se le parezca. Construirlo supone al menos tantas instancias de dificultad como narrar en tercera persona. Y varias que le son propias.

Es que, se lo haya pensado o no, narrar en primera persona implica la resolución de unas cuantas cuestiones. A saber: ¿Cómo es la voz del que narra? ¿Se trata de un chico, de un ama de casa, de un policía, de un avatar del autor? ¿Es loco, perverso, inocente, intelectual, ignorante? ¿Cuál es su visión de los hechos? ¿De qué modo lo afectó —o todavía lo está afectando— eso que cuenta? ¿Qué sabe, qué ignora, qué niega de lo que sabe? ¿Qué entendió mal o entendió demasiado bien? ¿Qué tergiversa y por qué? ¿Qué

motivo tiene para contar lo que cuenta? ¿Tiene realmente un motivo o la historia se le cuele a pesar de sí? ¿Cómo lo cuenta: lo escribe, lo confiesa, lo piensa? Y por último, cómo me las voy a arreglar yo, autor, para que, detrás de tantos ocultamientos y distorsiones del narrador, el lector termine entendiendo lo que de verdad pasó. Cualquier falencia en esa voz —que implica su vocabulario, su sintaxis, sus posibilidades de articular y expresar su pensamiento— debilitaría su relato y volvería inverosímil el texto. Todo lo cual nos lleva a sospechar que, aun cuando el *yo* haya acudido espontáneamente al encarar la escritura de una ficción, no estaría mal poner en duda la necesidad de utilizarlo.

Tres escollos ineludibles. Uno: Quien narra en primera persona ignora todo lo que está fuera de su propio registro, cosa que, a veces, le exige al autor la búsqueda de una solución formal para dar ciertas informaciones, tarea no siempre justificable.

Dos: El autor debe maniobrar con un desenlace que el narrador (salvo que el relato suceda en tiempo real) ya conoce desde el vamos; ¿cómo guarda, sin hacer trampa, ese desenlace hasta la última línea? Si es eso lo que pretende, claro; puede no ser así: *El túnel*, de Ernesto Sabato, comienza: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne». A partir de esa frase, el lector lee todo el relato con el peso que le ha dado esa información. Además, y sin que sea una cuestión central, Castel, el narrador, alude al encierro en el que escribe, lo que le da verosimilitud a su crimen. En cambio, en «La penitencia», de Inés Garland, la narradora forzosamente sabe —el episodio le sucedió a ella en el pasado— de qué manera atroz va a culminar lo que está contando, pero se las arregla brillantemente para que, hasta la frase final, el lector ni siquiera sospeche el desenlace. También en «La madre de Ernesto», de Abelardo Castillo, el narrador sabe desde el inicio cómo va a culminar su historia y solo lo va a revelar, de manera inolvidable, en las dos últimas líneas, pero ya en la mitad del cuento va a anticipar: «Yo sabía que, cuando ella nos mirase, iba a pasar algo», de modo que uno leerá todo lo que resta con la amenaza —con la tensión— de «lo que va a pasar». En cualquier caso, el autor se tiene que hacer cargo de ese conocimiento: el final podrá sorprender al lector, si es lo que el autor pretende y tiene la habilidad para

conseguirlo, pero seguro que no puede sorprender al narrador, quien tuvo ese saber durante todo el transcurso del relato.

Tres: El narrador tiene que estar temporalmente ubicado respecto de lo que cuenta. «Cuando yo tenía veinte años cometí un asesinato» va a requerir una prosa diferente de la que se desprendería de «Acabo de matar a un hombre». El ejemplo es extremo, cierto. Y, en general, no es necesario dejar explícito cuánto hace que sucedió lo narrado. Pero el autor tiene que saberlo para que los sucesos tengan un único punto de referencia y el relato resulte coherente. Si alguno de estos tres requerimientos falla, habrá motivos para que el pacto que el lector mantiene con la ficción se incumpla. Y se esfume entonces la magia de la lectura.

Y, sin embargo, toda faena para sortear estos obstáculos vale la pena cuando el cuento *pide* la primera persona. Sucede que el yo no es «uno de los narradores posibles» de una historia: cuando hace falta, es un factor ineludible —pensemos en novelas como *El extranjero*, de Albert Camus, o *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz: no serían lo que son si se prescindiera de la voz que cuenta, o de la manera singular de percibir los hechos y de reflexionar acerca de ellos—. En casos como estos se justifican ampliamente el trabajo y los riesgos de crear un personaje-narrador para, desde su voz y su mirada sobre los hechos, contar la historia. O para que, por su visión del mundo y por su escritura, el lector pueda identificar a ese yo-narrador con el escritor.

En efecto, hay una vasta narrativa —sea estrictamente ficcional o no— en la que el autor narra, o aparenta narrar, desde su propia circunstancia. Pensemos, por ejemplo, en cualquiera de los cuentos excepcionales de Lucia Berlin. Pongamos por caso «Manual para mujeres de la limpieza», en el que varios factores vuelven incanjeable la primera persona: la violencia soterrada de los acontecimientos, que caen sin atenuantes sobre la narradora (la mujer de la limpieza en una casa de la burguesía); la mirada irónica, sabiamente ecuánime con que ella observa lo que sucede en ese ámbito; el final, que llega como un torrente («Lloro, al fin»).

Otro ejemplo, esta vez de Borges; lo que se narra en «El Zahir» (su cuento que más me fascina), de índole nítidamente fantástica, tiene sin duda su propia seducción. Sin embargo, lo que vuelve único e imborrable este

cuento es el narrador, premeditadamente identificado con el autor no solo por la prosa sino también por las observaciones: «Aún, siquiera parcialmente, soy Borges», cierra el primer párrafo. Y es el entender que alguien a quien sabemos real está atrapado en una pesadilla de la que no va a salir lo que hace singularmente perturbador a este cuento.

Lo intransferible de la primera persona se ve aún más nítido cuando el narrador es un personaje cabalmente ficcional. En estos casos hay que tener en cuenta, además, tres cuestiones nuevas: la voz del personaje-narrador, las distorsiones de su relato, su propósito de contar.

Los tres puntos destellan en «Corte de pelo», cuento antológico de Ring Lardner. La voz del narrador —un peluquero— y la forma de su discurso —digresivo, despreocupado, lleno de acotaciones «de peluquero»— están presentes desde la primera a la última línea. El propósito del peluquero es, manifiestamente, entretener a su cliente con las aventuras de Jim Kendal, el gracioso del pueblo («un gran tipo»). Pero, mientras va enumerando las bromas de Jim, se desvía en episodios laterales, trasgrediendo las normas del buen cuentista, y uno va entendiendo la historia de maldad sin par que circula debajo del discurso del peluquero. Su falta de conciencia respecto de la brutalidad de lo que está contando nos deja como únicos testigos conscientes de una historia feroz.

Un narrador, de índole muy distinta, que también permite establecer un contraste con lo narrado, es el de «El perseguidor», de Julio Cortázar. Este narrador, cuya distancia está magistralmente acentuada por el tiempo verbal de su discurso —un inusual pretérito perfecto capaz de enfriar cualquier acción—, está físicamente cerca del protagonista, el saxofonista de jazz Johnny Carter, pero mira desde afuera su búsqueda desesperada, provocando en el lector un efecto arrollador y una empatía incondicional con Johnny. En este caso no hay distorsión ni falta de conciencia respecto de lo relatado. Lo que hay es una desaprensión que contrasta dolorosamente con la entrega en cuerpo y alma de Johnny a su música. Otra vez, no son los hechos sino la mirada del narrador sobre los hechos lo que nos lleva a comprometernos afectivamente de un modo singular.

Un ejemplo muy diferente de los anteriores es el de «En casa somos muy pobres», de Juan Rulfo: un chico que narra con su propio lenguaje —

magistralmente recreado— y desde su propia realidad de miseria y de desdicha. Pero la describe con una especie de fatalidad neutral, como si no existiera en el mundo la menor posibilidad de modificar lo que ocurre. Y es justamente la total ausencia de dramatismo de su relato lo que lo vuelve dramático y conmovedor. Son su voz y su resignación los que cargan de expresividad y de sentido lo narrado.

En todos estos casos está el propósito de contar, distorsionada o no, una historia. Pero hay un modo de la primera persona en que ese propósito no existe: el monólogo interior. Quien piensa, no necesita contarse la historia, ya la conoce: está afectado por ella. Es justamente el peso de lo ocurrido lo que hace que, fragmentado, vaya abriéndose paso. A través de un pensamiento desordenado —a veces negador, a veces digresivo, o censurado, o con asociaciones libres que llevan el discurso hacia espacios imprevistos—, el lector irá armando lo sucedido como se arma un rompecabezas. El monólogo interior es puro presente. Dura —se supone— lo que dura la lectura. El final ya ha sucedido, o está sucediendo, o sucederá. Pero el narrador no muere de un tiro en el final; tal vez está la inminencia del arma apuntando, o la agonía del baleado, pero la muerte propiamente dicha nunca se consuma: de lo contrario, ¿quién la pensaría?

¿Es una convención que un texto presuma ser un fragmento de pensamiento? Por supuesto que sí, pero toda ficción escrita es una convención. El secreto del monólogo reside en que nada distraiga al lector de la convicción de que está conociendo un segmento del fluir de una conciencia. Un lenguaje inadecuado, el exceso de celo informativo, un ámbito demasiado abstracto (la gente no suele divagar en la estratósfera; sus reflexiones están atravesadas e interrumpidas por la realidad: una canilla que gotea, un vecino que llama a la puerta, son interferencias que interactúan con el pensamiento y le confieren verosimilitud y, a veces, dramatismo), un relato demasiado ordenado o una escritura excesivamente formal (el pensamiento es un continuo y se visualiza como un bloque; a veces, hasta el punto aparte molesta) nos sacan de la magia de asistir a la intimidad de una conciencia.

Todo lo dicho no agota las posibilidades de la narración en primera persona, claro. Solo apunta a indicar la complejidad de su composición y

los innumerables caminos que puede tomar. Vale la pena el trabajo. Cuando hace falta y cuando el yo tiene los matices que le corresponden, hay en la primera persona un poder de sugestión y una elocuencia irreemplazables.

El extraño caso de la tercera persona

El misterio de la tercera persona, paradójicamente, no reside en él (o en ella) —siempre susceptible de comportarse, de tener una fisonomía, de cargar con un pasado—, sino en quien lo cuenta: ese ser sin contornos que desde la infancia nos vinculó con las historias, tan hábilmente que nunca nos llevó a preguntarnos quién era ese que sabía que había una vez, en un reino lejano...; el que nos introdujo en el mundo de los Rostov y los Bolkonsky durante la invasión a Rusia de Napoleón; y en un futuro donde el bombero Montag se cansará de quemar libros, y en los recovecos más íntimos del pensamiento de Leopold Bloom. Ese que nos ha contado las historias de otros es tan eficaz que maneja sin ayuda los hilos del relato y tan discreto como para que uno ni siquiera piense en él. Esto último es lo mejor que le puede pasar: una palabra fuera de su registro, una intervención desafortunada, nos denunciarían su presencia y la magia de la ficción se esfumaría —a menos, claro, que la ficción apuntara precisamente al narrador, pero ese es otro caso—. Sin embargo, aunque se lo supone neutro, no lo es: su voz y su mirada son singulares. La música, el ritmo y la intención del relato dependen de él; la distancia espacial y la temporal desde las cuales se cuenta la historia son cosa suya. Me animo a decir que presenta tantos matices como ficciones hay en tercera persona.

Esta diversidad parece clara cuando se trata de narradores omniscientes, que no solo conocen lo íntimo de cada uno de sus personajes, también opinan acerca de ellos, de su entorno y de sus acciones. Es lógico entonces que la visión del mundo de quien narra —fundida en gran parte con la del autor— se revele en su singularidad. El narrador de *Guerra y paz* no solo se diferencia del de *Los hermanos Karamazov* o el de *Rojo y negro*; también se diferencia del de *Ana Karenina*, donde la concepción del mundo de Tolstoi se supone concentrada en un ámbito y una problemática distintos de los de la realidad rusa durante la invasión napoleónica. Podría aventurarse

que el narrador omnisciente, que recorre casi toda la espléndida novelística del siglo XIX, resulta inconcebible desde principios del siglo XX. Sin embargo, confirmando la hipótesis de que, en literatura, cualquier recurso puede ser válido e historizarse en la medida en que el texto en totalidad lo acepte como coherente, voy a citar la trilogía *De sus fatigas*, de John Berger, uno de los escritores mayores de la segunda mitad del siglo XX; acá el narrador, lúcido, crítico, irónico, imprescindible, se hace cargo de lo narrado, interviene, da un testimonio social de los más bellos y penetrantes que se hayan escrito en las últimas décadas, y hace su parte para que esta trilogía esté entre las obras fundamentales de nuestro tiempo. «Berger guía a sus personajes y a sus lectores con ternura y un humor muy íntimo», escribe el escritor canadiense Michael Ondaatje. Esta observación pone de relieve el mérito impar de Berger: consigue que el lector contemporáneo, tan reacio a dejarse guiar, acepte, como se acepta de un maestro o de un sabio, la exposición sagaz —y un poco melancólica— que se hace en esta trilogía sobre uno de los grandes dramas sociales de nuestro tiempo.

Más allá de excepciones como esta, pienso que la ductilidad y la riqueza de recursos del narrador actual se fundan en el rechazo del lector a ser guiado. El que narra se oculta detrás de los personajes; no interfiere en sus acciones ni en sus pensamientos. Solo los describe; eso sí, tendenciosamente. A grandes trazos, se puede decir que tiene dos maneras posibles de describir lo que pasa. Una, adoptando el punto de vista de uno de los personajes; otra, describiendo desde algún punto exterior lo que se percibe. Solo para tratar de ser clara, voy a desentenderme, por el momento, de las innumerables posibilidades de combinación y de interferencia de estos dos modos narrativos y los voy a encarar como si estuvieran perfectamente aislados.

El recurso de que el narrador adopte el punto de vista de uno de los personajes no es novedoso; ya a mediados del siglo XIX, Gustave Flaubert, en *Madame Bovary*, se valió anticipadamente de él, y a finales de ese siglo Henry James, a través de su narrativa y sus conceptos teóricos, lo instaló de manera definitiva en la literatura. Su versatilidad y lo inagotable de sus posibilidades expresivas permiten que siga teniendo plena vigencia. En su aspecto más elemental, el narrador solo sigue a uno de los personajes. No

puede registrar —no puede narrar— más allá de lo que este personaje percibe del mundo exterior y de lo que sucede en su interior.

No necesariamente registra en igual medida el interior y el exterior del personaje. Hay casos en que el narrador solo narra su mundo exterior; no se asoma a sus pensamientos. Un ejemplo fascinante es «Un día perfecto para el pez banana». En la primera parte, el narrador sigue a la protagonista, Muriel. Nunca entra en su conciencia; sin embargo, por los gestos y las palabras de ella durante una conversación telefónica fragmentaria y poco explícita, uno puede percibir su fastidio, sus problemas, y algunos retazos de su mundo que permiten ir construyendo la trama. Por momentos, incluso, el narrador se mimetiza con su personaje: luego de informarnos que Muriel tuvo que esperar más de dos horas una llamada telefónica, nos dice: «Pero no perdió el tiempo. En una revista femenina de bolsillo leyó una nota titulada *El sexo es divertido... o infernal*. Lavó su peine y su cepillo. Quitó una mancha de la falda de su traje beige. Corrió un poco el botón de la blusa de Saks». El narrador cuenta a Muriel con los códigos de ella. Uno entiende que ese narrador no es confiable en sus afirmaciones. Su idea de qué sería «no perder el tiempo» no es universal; pertenece a Muriel; cada una de las acciones señaladas, y la precisión con que se las enuncia —que la falda sea beige, que la blusa sea de Saks— vale no por la información en sí sino por lo que nos dice sobre la protagonista.

En otros casos, aunque también el narrador vea la realidad desde la mirada del personaje, su relato parece carecer de intencionalidad; hasta cierto punto, resulta objetivo y su relato es confiable. En «Resabios de una fiesta en la Condesa», de Ariel Urquiza, se lee: «Lo que tenía frente a él no era su idea de una fiesta. Había no más de seis o siete personas en un salón en el que su casa de Arequipa podía entrar fácil dos veces (...) Los sofás eran muy distintos entre sí, como si cada invitado hubiera llevado uno de su propia casa». Las observaciones parecen carecer de signo. Sin embargo, también en este caso el narrador, además de exponer el ámbito circundante, está revelando al personaje y su mundo.

Esa es la virtud fundamental de la narración desde un punto de vista. El universo no está objetivamente definido. Se muestra, pero no de una manera

categoría: sesgadamente; muchas veces, a través de un narrador no confiable cuyas deformaciones resultan elocuentes.

En el otro extremo de las posibilidades del relato desde un punto de vista está el indirecto libre, con un narrador que se pega al personaje y lo cuenta, casi exclusivamente, desde su conciencia; revela ese pensamiento con todos los tics del monólogo interior —asociaciones libres, negaciones, obsesiones—, al punto de que, al lector desprevenido, puede crearle la ilusión de que está leyendo un texto en primera persona. En algunos casos, esta manera de narrar puede incluso suplantar eficazmente al monólogo interior, sobre todo cuando es necesario contar acciones que, en general, resultan inverosímiles en la primera persona. Por ejemplo: en un monólogo interior podría verse como impostada la indicación «cruzo la calle»: quien piensa no necesita decirse a sí mismo la acción que está realizando. En cambio, un cuento narrado en indirecto libre, aunque el relato esté sumergido en la subjetividad del personaje, puede incluir la indicación «cruza la calle» sin que se produzca una discontinuidad en el texto —más adelante, señalo algunas posibilidades del indirecto libre cuando me refiero a la escritura de mi cuento «La llave» (p. 195)—. Una muestra deslumbrante la constituye *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce. A través de la narración subjetiva de Stephen Dedalus, el lector, por los cambios que se van produciendo en el sistema de pensamiento del protagonista, asiste a su crecimiento desde los primeros años hasta la adolescencia.

Hablé de otra posibilidad de la tercera persona: la del narrador objetivo, que solo cuenta lo que percibe desde un punto de observación exterior a sus personajes; entonces narra lo que ve, lo que escucha, tal vez lo que huele (si está suficientemente cerca). El objetivismo, en auge en los años sesenta, llevó a veces hasta la exageración o el aburrimiento esta manera de narrar. Contaba todo lo que podía ser percibido desde el exterior, cada movimiento, cada sonido. El problema del método residía es que no todo lo registrable tiene algún peso, de modo que el texto corría el riesgo de extenderse sin ton ni son, infinitamente. Pero, cuando eso perceptible está acotado y tiene una intención (manejada, claro, por su autor), el efecto es muy fuerte. Se trata de una realidad captada —espiada— por un espectador, lo que resulta

perturbador. Un ejemplo notable lo constituye el cuento de Abelardo Castillo «Vivir es fácil, el pez está saltando». Aunque no se dice —no es necesario porque se advierte—, el narrador observa al personaje desde el exterior, a través de una ventana. Lo que queda fuera de ese campo de observación no se cuenta. El arte del escritor, entonces, consiste en que lo significativo surja de lo visible y lo audible. Los objetos, los ruidos, los desplazamientos, son los que hablan. A través de las acciones del personaje, de sus frases sueltas —está alterado y tiene tendencia a hablar solo—, de lo que dice por teléfono, de la acción final, uno puede armar el conflicto, ambiguo e inevitable como todo lo que observamos desde afuera, sin ninguna posibilidad de intervenir.

Esta exposición de casos químicamente aislados de ninguna manera agota las posibilidades del narrador de la tercera persona. Puede ocurrir que se deslice desde el paisaje exterior hacia la interioridad del personaje, que desplace el punto de vista de un personaje a otro, que se vaya introduciendo en una subjetividad tras otra, que varíen la distancia desde la cual está narrando, su campo de visión y su poder de observación. O, como sucede en *Ulises*, que el narrador aborde las percepciones y el punto de vista de sus dos personajes centrales, Leopold Bloom y Stephen Dedalus, de todas las maneras concebibles. Eso, para no hablar del lenguaje y la sintaxis de cada narrador.

Todas las combinaciones y todos los matices son posibles en la tercera persona; está en manos del autor volverlas genuinas e irreemplazables. Y eso es trabajo creador, ni más ni menos. Apropiarse de la narración en tercera persona, fascinarse con sus posibilidades, es un paso fundamental hacia el oficio de escritor.

Breve discusión sobre la segunda persona

Hay un malentendido bastante frecuente respecto de las narraciones en segunda persona: suele creerse que son todas las ficciones dirigidas a «usted» o a «vos». Tanto las apelaciones al «querido lector» de Henry Fielding en *Tom Jones* o de Laurence Sterne en *Tristram Shandy*, como el cuento «Mishiadura en Aries», de Isidoro Blaisten, o el «Te acordás, Ernesto, cómo cantaba», con que Humberto Costantini culmina su cuento «El cielo entre los durmientes», estarían incluidos en ese grupo y todo resultaría razonablemente familiar. Pero no es así; no hay familiaridad en la segunda persona.

Pasa que los ejemplos mencionados corresponden a un narrador en primera persona que se dirige a un interlocutor, y ese tratamiento claro que es natural. La experiencia hace que la primera persona nos resulte natural en todas sus formas y los cuentos de la infancia nos habituaron tempranamente a la tercera. En cambio, nada —salvo ciertos soliloquios en los que no solemos reparar y a los que enseguida me voy a referir—, ni el más circunstancial uso cotidiano, nos vincula con la segunda persona.

En estas ficciones, el narrador no tiene entidad, solo existe el narrado —usted o vos—: la segunda persona. El que narra, desde un no-lugar, se limita a indicar las acciones que usted/vos realiza. Es un recurso estrictamente literario que no se corresponde con una manera natural de relatar.

Tiene dos modalidades posibles. Una es la que hace un momento vinculé con cierto estilo de soliloquio. Se da en los casos en que el vos (acá no vale el usted) se entiende como una proyección del yo; un modo casi siempre amargo, o resignado, de reflexionar sobre uno mismo. Lo utiliza excelentemente Juan Forn en su primera novela, *Corazones cautivos más arriba*. El protagonista y narrador, Iván Pujol, se desdobla, se ve, narra a ese otro que ve y al que le habla. El propio Forn explica el recurso en la

nota final: «Cada vez que iba a clase sin haber estudiado (...) pensaba: “Ahora te hacen pasar y vos no estudiaste y te van a poner un cero” (...) En algún momento de la infancia dejé de pensar en primera persona para hablarme en esa segunda persona que aparece en el libro».

La otra modalidad se da cuando alguien, desde afuera, indica las acciones que va a realizar o está realizando «usted», el narrado: «Usted camina hasta la esquina, saca un arma, va a matar al hombre que ahora empieza a cruzar la calle». Quien narra es un testigo invisible e infalible, que cuenta los hechos como si estuviera dando la orden de que ocurran. O como una fatalidad. No interviene, aun si está por ocurrir algo terrible. Un cuento de Ricardo Mariño, «Escena en el parque», utiliza con eficacia notable este recurso. La aparente neutralidad del narrador-observador contrasta con la escena de violencia que se relata en la primera parte del cuento y con la conmovedora escena del final en la que unas viejas (así son vistas por el narrador) se ponen pañuelos y construyen, para el lector, una escena de fuerte contenido emocional y político.

Otro caso notable, en el que la segunda persona resulta ineludible, es el del libro de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, en el que el narrado es el lector. Pero no el «querido lector», destinatario general de muchas novelas contadas en primera persona. Se trata de un lector que realiza acciones precisas, reacciona de manera singular ante cada escena, interviene en el relato y, a su vez, es intervenido por el relato. Recurso impar, que culmina y agota sus posibilidades en este libro. Pero que, justamente por eso, indica que un recurso de posibilidades en apariencia limitadas siempre puede dar lugar a nuevas creaciones.

Más allá de estos casos que señalo, y de varios otros, pienso que la segunda es la más riesgosa de las personas narrativas. Muy pocas veces surge como una necesidad; cuando no es así, resulta un artificio, pura retórica, cansadora, además, en muchos casos. Lo más saludable es no usarla en vano. Se ve con demasiada nitidez la costura.

Variaciones sobre la unidad de efecto

Nuestro interlocutor dice: «¿Sabés lo que me pasó ayer? Yo estaba medio dormido y...». Y nosotros, atentos de pies a cabeza, nos preparamos para el suceso, seguros de que la acotación «yo estaba medio dormido», en apariencia tan trivial, va a tener alguna incidencia en «lo que me pasó ayer». Así es como escuchamos una historia, inconscientemente confiados en que cada dato nos permitirá ir averiguando por qué razón nos cuentan lo que nos cuentan. Si en algún momento detectamos que esta confianza está siendo traicionada —nuestro interlocutor simplemente se acordó de que estaba medio dormido y, sin más motivo que su incontinencia verbal, introdujo esa información en su relato—, nos vamos desentendiendo del que habla; lo dejamos extraviarse en sus senderos sin retorno, cada vez menos interesados en lo que le pasó ayer, acontecimiento que —estamos sospechando— llegará a destiempo y descolorido.

Sucede que, desde la infancia, tenemos una confianza natural en la unidad de efecto. Entendemos que, si nos cuentan una historia, ha de ser por algo; y que cada detalle va a tener importancia para lo que nos van a revelar. Con esa expectativa escuchamos. Y con una expectativa similar empezamos la lectura de un cuento, seguros de que cada dato, cada digresión, cada vuelta al pasado, cada velado indicio, nos irá acercando no solo a la historia sino a su sentido, a su razón de ser. O, mejor: a su razón de ser contada.

No es mi intención trasladar las destrezas de la narración oral a la construcción literaria. Sí intentar una explicación para la vigencia —con un sinnúmero de variantes y matices— de lo que, casi dos siglos atrás, Edgar Poe denominó «unidad de efecto», definiendo así a una de las características primordiales del cuento contemporáneo. E indagar hasta qué punto la excelencia de un cuento se vincula con ese rasgo.

Parece sencillo advertirlo en aquellos que vienen amenazados desde la primera línea y cuyo juego de tensiones explota en el final; esos que se ajustan con nitidez a la definición de Cortázar («La novela gana por puntos; el cuento gana por *knock out*») y al consejo de Chejov («Si dijiste en el comienzo que había un rifle colgado en la pared, inevitablemente debe ser descolgado. Si no va a ser disparado, no debería haber sido puesto ahí»). El problema está en que no todo cuento gana por *knock out* y en que a veces el rifle cargado desde el comienzo nunca se dispara.

Imaginemos esta última situación. El rifle cargado y dos hermanos vinculados por una rivalidad antigua. Uno de los dos, desde siempre, es el perdedor: el que tiene (uno lo sabe) el rifle cargado. La situación entre los dos se tensa hasta lo insoportable; el perdedor es humillado una vez más. Uno siente la amenaza de las balas en la recámara y espera, como una liberación, el disparo. Pero resulta que el perdedor se muerde los labios, el cuento termina y el disparo no sucedió. Es uno el que se queda cargado con todo el peso de la humillación. Ese era el efecto que perseguía el cuento. ¿Puede llamárselo *knock out*? Yo arriesgaría que sí, considerando que la frustración del no desenlace nos ha dejado impactados más allá del momento de la lectura, como sucede con todo buen cuento. Y pienso que es a ese tipo de *knock out* —y no a un *uppercut* en la pera que te deja tumbado — a lo que se refería Cortázar.

Ahora, imaginemos que en el comienzo de un cuento, en la descripción del ámbito, entre varios objetos colgados en la pared se nombra un rifle cargado. En el momento, eso crea una expectativa: me pongo alerta. Pero resulta que después el cuento deriva en una historia familiar y el rifle queda en el más completo olvido. El estado de alerta se va a ir disolviendo; inconscientemente —o no— he decidido que no vale la pena estar demasiado atento a los indicios: este autor escribe por escribir. Se ha producido un desgaste en el interés. Lo opuesto a ese desgaste es lo que consigue la unidad de efecto: eso intangible que despierta la avidez del lector, que lo hace estar atento a cada detalle, atravesar ansioso cada digresión, dejarse arrastrar por la velocidad o la morosidad de la trama, hasta la revelación —tal vez mansa, tal vez apenas perceptible— del final. Conclusión: el disparo podrá sonar o no en la última frase; eso no influirá

en la calidad del cuento. Lo que sí influirá, desmereciéndolo, es poner una pistola cargada en vano.

Esa es la cuestión: no dejarse tentar por ocurrencias o caminos laterales que quizás en sí mismos son excelentes pero no tienen el menor peso sobre lo que el cuento persigue. Y es eso, en rigor, lo que Chejov nos estaba diciendo. Suceden esas ocurrencias, claro; todo escritor, durante su trabajo, suele estar atravesado por saludables excesos de imaginación. No tiene por qué desecharlos; solo saber que, si la providencia no le es adversa, este no va a ser el último cuento que escriba en su vida.

Un ejemplo ilustrará lo que digo. En 1960, Abelardo Castillo acababa de terminar «La madre de Ernesto». El cuento ya era tan excepcional como lo es en la actualidad y nos deslumbró a todos los que tuvimos la suerte de escucharlo pero, naturalmente, todavía no se había convertido en un clásico. Mucho menos para su autor, que aún se sentía escribiéndolo y en tren de mejorarlo. En ese proceso, se le ocurrió una vuelta de tuerca para la última escena. El narrador, que hasta ese momento ha carecido de nombre, confiesa que él es Julio, personaje relevante y el verdadero responsable de la acción impiadosa que se está por llevar a cabo. Asume la culpa que, hasta ese momento, asignaba a otro. El recurso en sí era excelente, pero Castillo enseguida se dio cuenta de que esa confesión del narrador distraía del verdadero final, de intensidad inolvidable y, formalmente, magistral. Paradoja: dos revelaciones componían un final mucho más débil que el que conseguía una sola. Pero Castillo no abandonó la idea nueva. A partir de esa idea escribió el cuento «Hernán», en que el narrador nos cuenta el acto de maldad gratuita que lleva a cabo su amigo Hernán. En la confesión final — el narrador nos revela que Hernán, el ejecutor de ese acto injustificable, es él— está el efecto del cuento —la revelación—, y lo que le otorga su sentido.

Esto que acabo de contar respecto de Castillo pasa con frecuencia: que durante la escritura de un cuento se nos cruce una situación, una historia, que tal vez es excelente pero que, en la ficción que estamos escribiendo, sobra. Nada más recomendable que guardar el episodio para otro cuento. A propósito: durante una clase de taller, yo le estaba señalando algo por el estilo a un participante nuevo; otro, más veterano, se lo explicó con estas

palabras: «Vos acá venís con un cuento y te llevás dos». No es así, claro, pero, a veces, es bueno tener en cuenta esa posibilidad.

Más allá de ciertos efectos únicos claramente detectables —que se verifican como una amenaza o una promesa, y nos llevan como por un embudo hacia el final—, hay otros tan sutiles que el término «efecto» (con las connotaciones rutilantes que el término tiene) parece no cuadrarles. Y, sin embargo, una unidad subterránea se va tejiendo entre detalles en apariencia banales y nos deja una impresión única y perdurable. Pasa con muchos cuentos de John Cheever o de Katherine Mansfield. Un ejemplo singular lo constituye «Corte de pelo», el cuento de Ring Lardner que mencioné antes a propósito de las diversas posibilidades la primera persona (ver p. 92). El peluquero que le habla a su cliente carece por completo de la noción de unidad de efecto: va y viene contando detalles que no vienen al caso. Es un narrador pésimo, en cambio Ring Lardner es un cuentista extraordinario. El efecto casi insoportable que provoca el contraste entre el discurso deshilvanado e inconsciente del peluquero y la historia feroz que uno va armando con esos detalles hacen de «Corte de pelo» una obra inolvidable. Sin embargo, acá no hay pistola cargada ni un rotundo *knock out*. De algún modo, como dice Cortázar sobre la novela, este cuento gana por puntos. No es el único. Ni se agotan las variantes que puede tomar la unidad de efecto. Y es cierto que hay cuentos fascinantes en los que habría que hacer un trabajo demasiado arduo —y seguramente inútil— para rastrear esa unidad de efecto. Pienso, por ejemplo, en la narrativa de Alice Munro, o en ciertos bellísimos textos de Italo Calvino o Hebe Uhart.

Y acá convendría hacer una aclaración respecto de la amplitud de la palabra «cuento» y de lo impreciso de sus sinónimos. Suele denominarse cuento a todo texto narrativo no tan largo como para ser una novela; por otra parte, suele utilizarse «relato» como sinónimo de cuento. Pero resulta que no todo relato, por iluminador que resulte, puede considerarse un cuento: es posible, por ejemplo, referir las vicisitudes del derrumbe de un edificio con tanta precisión y elocuencia que el lector podrá formarse una idea completa y vívida de lo que sucedió: habrá leído un excelente relato. Pero si el autor relata intencionalmente los movimientos de una nena que, en mitad de los destrozos y la muerte que la rodean, busca

desesperadamente a su gato, y lo hace de tal manera que el lector sienta, de un solo impacto, todo el dolor y toda la pérdida que implica el derrumbe, ese autor, sin duda, habrá escrito un cuento.

Eso no les quita ni necesidad ni belleza a los textos narrativos difíciles de definir de Lisspector o Uhart (más adelante, en «La novela y otras aventuras», p. 217, me refiero a lo imprescindible que ha sido y sigue siendo para mí la escritura de ese tipo de textos). Y si, a falta de otra palabra para nombrarlos, se los sigue llamando cuentos, eso no alterará ni su singularidad ni su valor. Pero quiero dejar claro que, en este capítulo, cuando me refiero al cuento, lo digo en el sentido en que lo nombraron Cortázar y Quiroga, cuando aludieron a las particularidades del género. Hablo de aquello que, casi dos siglos atrás, bautizó luminosamente Poe cuando habló de la unidad de efecto. Textos no demasiado extensos que tienen la cualidad de sacar de un incidente quizás imperceptible toda su carga de horror, o de absurdo, o de emoción, o de belleza. Capaces de extraer de una historia mínima toda su luz guardada.

El tiro del final

Un asunto que no se discute: la importancia que, en todo cuento, tiene el final. De acuerdo, sí, pero ¿qué se entiende por «el final»? ¿El acontecimiento, presuntamente impactante, que cierra la historia? Cualquier lector aplicado me diría que no, que —como consta en todo manual sobre el tema— los finales se clasifican en abiertos y cerrados. Dejando de lado por el momento que toda definición suele quedarse renga cuando se trata de un hecho artístico, al menos como hipótesis de trabajo se puede admitir que, referido a lo anecdótico, ese modo de clasificar tiene algún asidero. Cerrado sería el final en el que sucede un acontecimiento irreversible, más allá del cual no tiene sentido seguir el cuento. La muerte del personaje central, o una explosión, o el novio que abandona a la novia el día de la boda que todos estábamos esperando, o el Apocalipsis. En síntesis, el disparo en la última línea. Final abierto, por descarte, sería aquel en el que la pistola nunca se dispara. No sucede nada nuevo: solo hay una interrupción de la historia.

Más allá de que, aun en lo anecdótico, el acontecimiento final no siempre es tan nítido como para caber sin discusión en alguna de las dos categorías, estoy convencida de que, en el terreno de la escritura, todo buen cuento tiene un final cerrado. Y no por lo explosivo del acontecimiento final.

En el «Manual del perfecto cuentista», Horacio Quiroga señala como ejemplo de un buen final la frase: «Y así continuaron viviendo». A simple vista, parece la quintaesencia del final abierto: nada nuevo ha sucedido, nada nuevo va a suceder. Y sin embargo, tal como está formulada, esta frase construye una valla infranqueable más allá de la cual el cuento (el motivo para seguir contando) no existe. Uno hasta podría, desde ese final, inventarlo hacia atrás. Yo imagino un matrimonio cuya convivencia es insoportable; cada día parece que algo va a estallar; cada noche vuelven a

construir su infierno privado. Ahora hay una nueva crisis, más feroz que las anteriores. Por fin algo está por explotar, está por producirse lo irreversible: el final cerrado. Pero no; de algún modo precario, la pareja, una vez más, ha compuesto las cosas, consiguieron armar nuevamente la pesadilla cotidiana. Y así continuaron viviendo. ¿Qué se podría contar más allá de este final? ¿Algo podría resultar más perturbador que la certeza de que nunca van a ponerle fin a su suplicio? El cuento está cerrado. A eso quería llegar: no son los hechos en este caso, sino la construcción verbal de la última frase lo que provoca un impacto estético y emotivo tal que la ausencia de un acontecimiento final potencia su sentido. Una vez que este impacto se verifica, no hay razón para que el cuento continúe.

El caso de «Campamento indio», de Ernest Hemingway, es iluminador en este aspecto. Sintéticamente: el pequeño Nick Adams acompaña a su padre, médico —a quien han venido a buscar para que asista a una india que desde hace dos días trata de parir—, a un campamento indio que queda cruzando el río. Todo lo que sucede en el campamento —los gritos desgarradores de la india, el ajeteo de las mujeres, la imperturbabilidad del marido, que está tendido en la cucheta de arriba del camastro donde se encuentra la india, los preparativos del padre de Nick para hacer una cesárea precaria— está visto desde la mirada curiosa de Nick. Más alaridos, llanto de la criatura, «hay que avisarle al marido», dice el padre de Nick. Cuando van a hablarle descubren que el indio se ha degollado; no ha soportado —uno entiende— el dolor de su mujer. Para otro cuentista, este podría ser el final. Estremecedor, cerrado. En el cuento de Hemingway, el suicidio del indio es uno más entre los hechos extraños que ha presenciado Nick ese día. Lo que de verdad lo ha impactado —uno sabrá pronto— es haber asistido a su primera experiencia de muerte. En el regreso, le pregunta a su padre sobre el sufrimiento, sobre la muerte, sobre el suicidio. Y ya en el bote, cruzando el río, mientras el sol se asoma por las colinas y un róbalo salta, «introdujo la mano en el agua, que estaba tibia a pesar del frío matinal (y) sentado en la popa del bote, en aquella hora temprana, mientras su padre remaba, Nick tuvo la completa seguridad de que nunca moriría». No hay acontecimiento. Y, sin embargo, nada puede ser más

estremecedor que esta seguridad de Nick en su inmortalidad chocando cruelmente con nuestra conciencia de lo inevitable de la muerte.

¿Qué más se le podría agregar a este final? A eso me refiero cuando afirmo que, en el aspecto literario, todo cuento tiene un final cerrado: una frase o un párrafo donde se produce una revelación por la que, de algún modo, se puede vislumbrar la trascendencia de la historia.

Esta necesidad de una resolución formal no es exclusiva de los finales abiertos. Por eficaz que sea, anecdóticamente, un final, no basta con su mero enunciado para que despliegue todo su potencial. El impacto que provoca, y su posibilidad de cargar de significación todo el texto, residen en la forma en que ese acontecimiento final está contado. Las palabras, la sintaxis, hasta la música, son las que van a permitir que se capte el sentido total del desenlace. Si ese golpe estético no existe, no hay suceso final que valga. De ahí lo trivial de esos finales sorpresa cuya única virtud es justamente esa: la de sorprender. Como en esas novelas policiales en las que el asesino resulta un personaje venido de la nada, del que nunca tuvimos la más mínima pista. En cambio, qué placer, qué riqueza, cuando el asesino se nos revela y mirando hacia atrás nos damos cuenta de que las pistas estaban ahí, que tuvimos acceso a ellas aunque en ese momento no les habíamos sabido dar la significación que tenían.

Un ejemplo excepcional de una «sorpresa» trascendente es la del final de «Un día perfecto para el pez banana», de J. D. Salinger. No creo que haya, en narrativa, un caso en el que, de una manera así de perfecta y mediante un último párrafo magistralmente escrito, se haya conseguido llevar el desconocimiento del desenlace hasta la última línea, de tal modo que el tiro del final nos corta literalmente el aliento y nos instala, impotentes, ante la fatalidad. En ese momento nos damos cuenta de que, desde el principio, el cuento estuvo lleno de alusiones a la muerte sin que supiéramos darles su verdadero valor. Como ocurre con un suicidio real, damos vueltas una y otra vez sobre la trama, tratando inútilmente de descubrir una única causa, indiscutible, de la muerte de Seymour Glass.

Otro caso de un remate implacable en la última línea se da en el cuento de Borges «La espera». Acá lo definitivo, lo deslumbrante, reside en las

palabras, y en la sintaxis: «En esta magia estaba cuando lo borró la descarga». No hacen falta más comentarios.

Hay casos, en cambio, en que el golpe estético de la última acción necesita una especie de tregua previa, para que la trascendencia que guarda esa acción final nos impacte en toda su potencia. Más adelante me refiero a esta cuestión a propósito de lo que me ocurrió con el final de «La fiesta ajena» (ver p. 176).

Un ejemplo nítido en ese aspecto es el del final, antológico, de «La madre de Ernesto», de Abelardo Castillo. El relato, que viene como amenazado desde la primera frase, deja de lado o menciona muy brevemente todo lo que no hace al encuentro final de los tres adolescentes con la mujer, de modo que el cuento avanza a un ritmo sostenido hacia ese punto. Pero, cuando el encuentro es inminente, el texto cambia dramáticamente el ritmo. A fuerza de escritura, la acción se va desacelerando hasta casi congelarse, como un arco que se va tensando cada vez más y nos pone en alerta para recibir el final con toda su posible significación. Pero nos espera otra alteración. El final anecdótico, la mujer preguntando si le pasó algo a su hijo, está dicho sin ningún efecto, como envuelto en la prosa. Luego, sí, la flecha; la frase final: «Cerrándose el deshabillé lo dijo», con toda la carga de sentido que guarda el gesto de la mujer y con una contundencia sintáctica que se nos clava en la memoria para siempre.

Otro caso de cierre notable que trasciende lo anecdótico y multiplica su efecto es el de «El almohadón de plumas», de Horacio Quiroga. Ya el descubrimiento final de que la causa de la enfermedad y muerte de la recién casada es un animal monstruoso, «de patas velludas, una bola viviente y viscosa», que le venía chupando la sangre desde el almohadón de plumas, resulta escalofriante, pero queda fuera de nosotros, en el territorio ajeno de lo fantástico. Por el contrario, la explicación científica y fría con que Quiroga cierra el cuento muda el alcance del horror; ya no está limitado al ámbito del cuento: se instala en cualquier almohadón, como un avatar posible para cualquiera de nosotros.

Como se habrá advertido, no hay fórmulas para el final. En cambio, hay innumerables caminos para poner de manifiesto la poderosa capacidad

expresiva que guarda. El secreto es no confiarse demasiado en los desenlaces. Ni en los rotundos ni en los tenues. Solo encontrar las palabras y el ritmo que hacen falta para que todo su potencial estalle y ese final sea recordado como se recordaría una puñalada o una música.

Principios sobre el principio

¿Por dónde se empieza un cuento? La respuesta tiene sabor a obviedad: se empieza por el principio. De acuerdo, pero ¿cuál es el principio? He ahí el problema. Una suele tener una idea aproximada de a dónde irá a parar su historia; en cambio, nada le determina a priori cuál es el punto desde el cual lo va a hacer arrancar para llegar a ese final. Ninguna de las dos expresiones que acabo de usar es casual: «va a ir a parar» alude a un punto de llegada que, al parecer, ya está definido; «lo va a hacer arrancar», a un punto de partida que depende por completo del autor. En efecto, dado el cuento que una se propone escribir, el desenlace —en cierto modo— es intrínseco a él: con otro final, seguramente sería otro cuento. Acerca del principio, en cambio, no hay nada a priori. (Esto tal vez explique por qué invertí el orden lógico entre este capítulo y el anterior: sospecho que hay mayor resistencia a aceptar las complejidades de un buen comienzo que a admitirlas para un buen final; y, cuentista al fin, no quería privarme de instalar este mínimo crescendo de la dificultad). El principio adecuado puede provenir de una decisión, o de una búsqueda, o, a veces, ser un hallazgo afortunado. Pero nada exterior al proceso mismo de escritura lo manda.

Y antes de seguir, quiero hacer una aclaración. Sé perfectamente que algunos cuentistas arrancan a partir de una frase que se les cruzó y que, desde esa frase, echan a rodar la historia. El procedimiento es indiscutible: todo camino habrá sido válido cuando hablamos de creación, si el resultado lo justifica. Lo que también parece indiscutible es que, por el camino que sea, uno, en algún momento, llega a un final. Tiene ahora una especie de totalidad. Dejando de lado las otras correcciones que vaya a requerir esa totalidad, puede suceder, sí, que nuestra frase generadora resulte inmejorable, pero también es posible que descubramos que no es el mejor comienzo para el cuento que ahora tenemos.

El descubrimiento no sería trivial. El comienzo es la puerta-trampa por la que el lector entra, cautivado, para no detenerse hasta el final. La magia de un cuento depende en buena medida de ese comienzo. No hay reglas para encontrarlo, pero hay una manera segura de arrancar mal. Pasa sobre todo con los escritores demasiado racionales —sé de qué hablo; en mis inicios, más de una vez tuve que sacar una página entera para toparme con el «buen principio»; trataba de dar, de entrada, toda la información que el lector debería saber para entender lo que yo estaba por contarle: una cantidad de datos (aprendí con el tiempo) que al lector no le interesan en lo más mínimo porque no están referidos a nada que tenga necesidad de averiguar; no me ocurrió solo en los inicios: con la escritura de «La fiesta ajena» fracasé reiteradas veces porque el comienzo era demasiado explicativo (lo describo en p. 173)—. Es útil saber que al lector le queda todo el cuento por delante para enterarse de lo que hace falta que sepa. Y que, probablemente, los huecos en la información van a despertar en el lector las ganas de seguir leyendo.

«Tan luego a mí venir a hablarme de Francisco Real», comienza el narrador de «Hombre de la esquina rosada», de Jorge Luis Borges. Y uno queda alerta: no sabe quién es este Francisco Real, al parecer tan renombrado, ni quién es el narrador, ni de dónde le viene esa suficiencia («tan luego a mí...»), ni qué historia tiene detrás para conocer hasta ese punto a Francisco Real. Notable todo lo que ignoramos en una frase inicial tan breve. Y, sin embargo, hay en esta frase un entramado tan firme, que no nos cabe duda de que el narrador sí sabe lo que nosotros ignoramos, de ahí que nos sumerjamos de cabeza en el texto con plena confianza en que, si avanzamos, vamos a descubrir eso que quien narra todavía no nos dejó entrever.

Hay un cuento de Samanta Schweblin que empieza así: «La Navidad en que Papá Noel pasó la noche en casa fue la última vez que estuvimos todos juntos». ¿Qué pasa acá? La narradora dice con toda naturalidad, y sin dar ninguna explicación, algo que no tiene nada de normal: que Papá Noel pasó la noche en una casa. Y quiénes son esos «todos» que nunca más van a estar juntos, y por qué no van a estar juntos. Este cuento sugiere una trama preexistente que uno espera desentrañar. La narradora de «Papá Noel

duerme en casa» ha dado por sentado que el lector comparte con ella un cierto mundo y que no necesita explicarle nada. Será el lector quien, a contrapelo de esta «mala voluntad» de la narradora, irá descubriendo sus claves.

No se trata, claro, de la única posibilidad para un buen comienzo. Hay frases iniciales de absoluta simplicidad, a partir de las cuales la historia se va desgranando de tal modo que uno, de pronto, se encuentra metido hasta el cuello en un mundo que, hasta unos segundos atrás, le resultaba perfectamente desconocido. Un ejemplo sublime es la frase con la que Marcel Proust inicia *En busca del tiempo perdido*: «En los últimos tiempos estuve acostándome temprano». De esta información tan poco promisoriosa se van desprendiendo, sin brusquedad, los siete tomos de uno de los monumentos novelísticos del siglo XX.

Hay comienzos en los que se enuncia la resolución —conflictiva— del cuento, de tal modo que uno avanza en la trama perturbado por lo que ya sabe que va a pasar. «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl». Así empieza Cortázar el cuento «Axolotl». Algo similar sucede con el principio de «Matar a un niño», de Stig Dagerman. «Es un día suave y el sol está oblicuo sobre la llanura. Pronto sonarán las campanas, porque es domingo. Entre dos campos de centeno, dos jóvenes han hallado una senda por la que nunca fueron antes, y en los tres pueblos de la planicie resplandecen los vidrios de las ventanas. Algunos hombres se afeitan frente a los espejos en las mesas de las cocinas, las mujeres cortan pan para el café, canturreando, y los niños están sentados en el suelo y abrochan sus blusas. Es la mañana feliz de un día desgraciado porque este día un niño será muerto, en el tercer pueblo, por un hombre feliz». El anuncio de la muerte del chico, en el mismo tono apacible de las primeras frases, ya es un hallazgo notable. A partir de ese anuncio, todos los pequeños acontecimientos —inocentes, dichosos— estarán cargados por esa muerte que los protagonistas no conocen y uno no puede evitar. Magistral.

Hay cuentos cuyo comienzo sucede unos segundos antes del acontecimiento final. Como si el tiempo hubiese quedado en suspenso hasta

la última frase. Sucede en «El puente sobre el río del Búho», de Ambrose Bierce, en cuyo comienzo hay un hombre con la soga al cuello y que culmina con el golpe del nudo en la nuca del hombre y el deslumbramiento de la muerte; o en «Negro Ortega», de Abelardo Castillo, que empieza con el boxeador cayendo por primera vez y —luego de un momento en el que, desesperadamente, trata de salvar a un muchacho y en el que cabe toda su historia— termina con la caída definitiva del boxeador.

Con solo hacer una recorrida por los cuentos notables de la literatura universal y nacional podría seguir registrando innumerables comienzos antológicos. No es mi intención. Sí lo es subrayar algo que a esta altura ya debe estar claro: no hay fórmulas para encontrar el principio de un cuento. Su forma posible es pura incertidumbre y creación; sus leyes las instauro el cuento mismo. Pero es casi seguro que, una vez que uno ha dado con él, ya podrá desbarrancarse confiado hacia el final: es probable que entonces, por añadidura, ya tenga definidos el punto de vista, la voz del narrador, el ritmo y hasta la música de ese cuento. Y quiero hacer hincapié en la frase «ha dado con el principio». No siempre es inmediato: yo diría que implica, a la vez, una búsqueda y un hallazgo. O una búsqueda que, en algún momento, desembocará en hallazgo. Cuánto tiempo lleva que ese descubrimiento se consume: no hay plazos garantizados. Hay veces en que la frase inicial canta dentro de una; una la escribe y, a partir de ahí, el cuento se va desencadenando, con fallas seguramente, pero sin demasiados obstáculos. Pero otras veces no canta. O peor: una encuentra un comienzo, lo escribe, y en algún momento se da cuenta de que no era lo que estaba buscando. La escritura tropieza, se resiste. ¿Lo que falla es el ritmo, el punto de vista, la situación de arranque? Cualquiera de estas alternativas es posible. Una ya irá descubriendo sobre la marcha qué es lo fallido. Y acá, una recomendación personal, que viene de la experiencia: cuando el comienzo se resiste, lo mejor es arrancar igual, aunque una sospeche que no lo está haciendo de la mejor manera. Puede que una avance a los tropezones, vuelva atrás, cambie la persona narrativa, quite o agregue alguna escena. Y tal vez en la mitad del cuento, o cuando ya ha arribado al final y tiene una versión mala pero más o menos completa, esté en una buena situación para dar con el principio. Ese encuentro siempre es afortunado, solo que a veces

—al contrario de lo que se presume sobre los principios— es un encuentro tardío.

Estoy convencida de que es mejor aceptar esa posibilidad que quedarse anclado en el primer párrafo buscando con desesperación el comienzo perfecto. Me ha pasado con algunos cuentos y, sobre todo, con las novelas. Escribir un primer párrafo, enamorarme de él, encapricharme con él, reescribirlo hasta la locura. Y no pasar de ahí, o pasar poco y mal. Quedarse detenido buscando el principio perfecto tiene mucho de coartada y acaba pareciéndose a la parálisis. Ese principio de lo que todavía no es nada — corregido una y mil veces— conduce precisamente a la nada. Y la cualidad de un buen principio es que se abre. Si todavía no lo tenemos, lo más saludable es que sigamos con el cuento, o con la novela, vayamos sumergiéndonos en la trama y en los personajes, descubriéndoles nuevas posibilidades. En algún momento vamos a dar con el principio. A partir de entonces, vamos a estar en condiciones de darle a nuestro texto su verdadera forma. Temprano o tarde, dar con el principio siempre constituye un hallazgo dichoso.

Detrás del diálogo

Voy sentada en el colectivo. En el asiento de atrás dialogan una mujer y un hombre; entre el ruido, alcanzo a escuchar retazos de la conversación. No sé nada sobre ellos, no les veo la cara y, sin embargo —a través de las palabras, de las interrupciones, de los cambios de tono, de los silencios—, puedo conjeturar un vínculo y un clima emocional. Armar una historia preexistente.

Esta capacidad de sugerencia del diálogo es lo que lo vuelve literariamente tan poderoso. Lo dicho a medias, lo no dicho, las reiteraciones, los tics, una contradicción, un error en la escucha, la interrupción abrupta o el súbito viraje de lo que se está diciendo: todo es elocuente.

En la lectura no se escuchan las voces, cierto. Pero hay vocablos y armazones sintácticas que marcan el tono de quien habla: uno puede escuchar un ruego, una amenaza, una actitud hipócrita o admirativa, un ramalazo de furia contenida. Por eso, cuando un diálogo está bien construido, los «exclamó», «murmuró» y «refunfuñó» suelen estar de más. Un simple «dijo», tan imperceptible que casi no interfiere en el texto, resulta suficiente. Y en caso de que el susurro o el clamor no estén implícitos en las palabras y en la manera de decir del hablante, no habrá «susurró» ni «vociferó» que rescate al discurso de su opacidad. En general, esos verbos tan sonoros no solo no colaboran: obstruyen el texto, le quitan expresividad real.

Hay otro elemento, además de las palabras, que vuelve revelador un diálogo: los gestos. Hablan por su cuenta, comunican lo que las palabras callan, a veces, niegan de manera categórica lo que el orador está afirmando. Por eso es importante saber encontrarlos. Y también evitar usarlos porque sí. Si nos tomáramos el trabajo de contabilizar gestos en ficciones de calidad dudosa, nos sorprendería la frecuencia con que los

personajes sonríen o miran al interlocutor. Pero resulta que la sonrisa, en muy pocas ocasiones resulta un gesto significativo. Suele serlo cuando tiene una carga menos beatífica que la habitual; cuando revela ironía o cinismo, por ejemplo. O también estupidez. O enajenamiento. En cambio, si el personaje sonríe solo porque el escritor ha creído conveniente mechar su comportamiento con alguna gesticulación, esa sonrisa resultará perfectamente innecesaria. Algo similar sucede con acotaciones del tipo «lo miró». Cuando dos personas hablan, lo habitual es que se miren; señalarlo es tautológico. En cambio, es muy probable que expresiones como «no lo miró», o «dijo sin mirarlo», o «desvió la mirada» resulten indicaciones significativas. La mirada debe tener una carga singular para no ser una obviedad. Cualquier gesto debe tener esa carga. Todos gesticulamos, vivimos haciendo ademanes —rarísimos, o estrictamente personales, o motivados por una circunstancia singular—. La cuestión, para el escritor, es encontrar ese ademán que resulte elocuente para lo que está contando.

Otro punto a tener en cuenta es el exceso de prolijidad. La gente no suele ser prolija cuando dialoga. Se censura, se reitera, se va por las ramas, se distrae. No replica exactamente lo que le han preguntado, no deja que su interlocutor termine de hablar, no atiende a lo que el otro le está comunicando sino a lo que él mismo se muere por decir. Y va tejiendo con el interlocutor una red de significaciones que complementa o acentúa o refuta lo que expresan las palabras. Aun en los casos en que las características de los personajes y la situación los llevan a exponer y teorizar ordenada y conceptualmente (ocurre sobre todo en ciertas novelas con personajes intelectuales), siempre hay algo más que la exposición de ideas tejiéndose en el subtexto de un debate entre gente muy pensante: no se trata de un ensayo; se trata de personas confrontando, o sea de un acto vital en que se ponen en juego pasiones y convicciones. Es el caso de la discusión entre los estudiantes en *Doktor Faustus*, de Thomas Mann. Debajo de esa confrontación de ideas se agitan las tensiones del nazismo. Algo equivalente se puede decir del extenso y cansino diálogo que sostienen Oliveira y sus amigos en el capítulo veintiocho de *Rayuela*, de Julio Cortázar. La gratuidad y el diletantismo de la charla cobran sentido e instalan una tensión creciente cuando uno se da cuenta de que tanta

conversación inútil está desesperadamente demorando el momento en que la Maga va a descubrir que en una cama de esa misma habitación acaba de morir su pequeño hijo.

Señalo algunas otras ficciones en las que se hace una utilización magistral del diálogo: la primera parte de la novela *La vida entera*, de David Grossman; allí unos chicos conversan en la más absoluta oscuridad de tal modo que, para los otros interlocutores y para el lector, no tienen más existencia que la de sus voces, que va creando un clima de angustia casi intolerable. Algo similar consigue Samanta Schweblin en su novela *Distancia de rescate*. La trama está sostenida por un diálogo tan extraño que transforma en casi intangibles a sus protagonistas e instala un clima de opresión sin escapatoria. Y un caso muy especial, y de belleza inédita, es el de la novela *Las palabras de la noche*, de Natalia Ginzburg, en la que el diálogo va tramando, a lo largo de los años, la historia de los protagonistas y, como trasfondo, la historia de Italia en tiempos de paz, durante la guerra y en la posguerra.

Pero es en el cuento, por esa posibilidad de narrar más allá de lo que dicen las palabras —tan en sintonía con el poder de insinuación que el género requiere—, donde el diálogo desarrolla todo su potencial de sugestión. Un maestro indiscutible en el arte de sugerir a través del diálogo es Salinger; la lectura de la mayor parte de sus cuentos resulta una clase magistral de cómo conseguir que los gestos y los tics del habla constituyan un lenguaje. Otro maestro en ese campo es Hemingway: en «Los asesinos», con el único recurso del diálogo exasperante que entablan con el dueño del bar los dos recién llegados —de quienes se pueden percibir hasta los mínimos matices de su entonación—, construye, sin que se verifique un solo acto de violencia explícita, un clima de amenaza creciente, en el que el crimen se instala como un hecho inevitable. Otros ejemplos admirables son: «El frasquito verde», de Kenneth Millar, en el que toda la acción se verifica a través del diálogo entre un hombre y una mujer; «Un hombre bueno es difícil de encontrar», de Flannery O'Connor; «El hermano mayor», de Abelardo Castillo: excepcionales todos, y muy diversos entre sí.

Conflictos, climas, situaciones traumáticas, historias de vida. El diálogo es un recurso narrativo lleno de posibilidades que le son propias y resultan

intransferibles. Solo que, para que se desplieguen, hace falta algo más que poner a dos personas intercambiando segmentos de la historia que el autor se ha propuesto contar. La historia no está narrada por los hablantes. Aletea, intensa y ambigua, detrás de las palabras.

Cuestión de sintaxis

El escritor solo cuenta con las palabras y con los signos de puntuación para expresarlo todo. Un material bastante exiguo como para dejar una parte de lado. Y, sin embargo, dado el poder de las palabras, no es infrecuente que los signos de puntuación, tan opacos en sí mismos, se consideren desdeñables respecto del trabajo creador. Como si constituyeran una especie de antigüedad o de aburrimiento, y ponerlos en su lugar, una tarea subalterna que el Escritor abocado a las «grandes cuestiones literarias», pudiera delegar al trabajo de edición. Dicho con brutalidad: como si su «rol de creador» lo autorizara a terminar un texto a la que te criaste para que otro —el editor— acomode los signos donde corresponde. Me hace acordar a los tiempos en que el tenis era un «deporte de reyes» y los señores de la nobleza delegaban la iniciación de cada juego —el saque— en un sirviente (de ahí que al saque se lo siga denominando «servicio»), para, recién después, dedicarse a la actividad acorde con su jerarquía: el juego. Cualquier aficionado sabe hoy hasta qué punto el desarrollo de ese juego y el resultado dependen del saque y con qué fineza lo trabajan los tenistas, sobre todo los de más alto nivel.

Bien, contra toda apariencia, buena parte de la intencionalidad de un texto, de su cadencia, de su ritmo, dependen de la sintaxis; y la sintaxis, del uso lúcido y sensible de los signos de puntuación. Tratándose de algo tan personal como un hecho artístico, ¿es admisible que un autor ponga en manos de otro la música, el ritmo, incluso la significación, que busca revelar en un texto?

(Antes de seguir, quiero dejar claro que la edición me parece un trabajo hermoso y, sobre todo, imprescindible para los escritores. Tuve la suerte, a lo largo de los años, de que me tocaran editores admirables —varios de ellos, además, creadores excepcionales—: Juan Martini, Jorge Laforgue, Guillermo Saavedra, María Fasce, Fernando Estévez, Julia Saltzmann,

Julietta Obedman, Gabriela Franco. A todos ellos les estoy profundamente agradecida: cada uno me ha señalado olvidos, ambigüedades, reiteraciones, contradicciones, cuya corrección resultó esencial para mis textos. Sucede que, aunque uno crea que los ha trabajado hasta en los mínimos detalles, siempre saltará algo que no está en su sitio. Y es la mirada experta y minuciosa de otro —del editor— la que lo encontrará. El escritor confía en esa mirada. Pero a veces incurre en trasgresiones premeditadas que considera esenciales y que el editor, con todo derecho, señala como incorrecciones. Todo escritor, y todo editor, conocen las discusiones que se generan por esas diferencias de criterio. Solo que, para discutir, un autor tiene que saber por qué eliminó una coma o alteró el orden lógico de una frase. Si lo ignora, si solo por dejadez o por ignorancia ha derramado comas o paréntesis como le iban saliendo y ha delegado la autoridad en el editor, al menos debería tener la honestidad de asumir con él la coautoría).

No solo el mundo narrativo y el lenguaje, también la sintaxis juega un papel fundamental para que Borges sea Borges y Cortázar, Cortázar. La respiración borgiana, reconocible en cualquiera de sus textos, ciertas intromisiones o enumeraciones inesperadas, tienen que ver con la elección de las palabras, claro, pero también con una articulación singular de esas palabras. El impacto feroz —equivalente a un disparo que irrumpe en medio del sueño— del final del cuento de Borges que ya hemos citado, «La espera», ¿sería igual de rotundo si, en lugar de «En esa magia estaba cuando lo borró la descarga», dijera: «La descarga lo borró en el momento en que estaba soñando que...»? Está claro que no.

¿De dónde proviene la cadencia envolvente de la prosa de Cortázar sino de la sabiduría con que rompe ciertas reglas?: elimina, por ejemplo, varias comas «correctas» y pone solo una —una pausa, un instante de suspenso— que valorizará lo que está por venir. Si Cortázar hubiese construido sus frases según la ortodoxia, su manera personal de ver el mundo sería seguramente la misma, pero nosotros, sus lectores, no habríamos tenido oportunidad de enterarnos. Vale la pena leer algunos de sus primeros cuentos, los que firmaba como Julio Denis, para advertir que aquello que consideramos cortazariano se reveló cuando Cortázar, a partir de «Casa tomada», encontró la sintaxis para expresarlo. Solo que, para romper con

ciertas reglas, como Cortázar, o para usarlas hasta el exceso, como Borges, hay que conocerlas muy bien; saber qué estamos alterando, y por qué. He tenido oportunidad —abundaban en los años sesenta— de leer textos en los que sus autores, tal vez creyéndose modernos o audaces, habían eliminado todos los signos de puntuación; lástima que el resultado no fue el monólogo de Molly Bloom, escrito casi un siglo atrás, sino un sancocho tirando a ininteligible.

Como un compositor, uno lleva adentro el ritmo de la ficción que está escribiendo. Pero impartir ese ritmo en el texto no siempre es algo que se consiga de inmediato. Cada pausa, cada interpolación, cada frase cortante o envolvente, es una elección creadora. Y puede materializarse gracias a elementos tan humildes, tan poco atractivos, como son los signos de puntuación.

Elogio de las palabras

Curioso lo de las palabras: tan accesibles, tan discretas y, sin embargo, suficientes para construir desde el *Quijote* hasta «Cambalache». ¿De dónde vienen tanto poder y tanta ductilidad? No solo de su virtud de significar: también de su música, de su carga emocional o poética o humorística, de la connotación histórica y la marca social que llevan implícita, de su capacidad de omitirse, reiterarse y combinarse hasta casi el infinito. Es mucho lo que atesoran. Solo que, para extraer de ellas toda su luz, hay que conocerlas hasta el hueso, perseguirlas hasta dar con aquella capaz de *decir* más allá de lo que indica el diccionario.

Adueñarse de la propia lengua, ahí estaría la clave. Pero, ¿qué se entiende por «la propia lengua»? Yo la definiría como ese vastísimo conjunto de expresiones —resultado de diversos cruces—, lleno de matices, arbitrariedades y vitalidad, que cada uno ha ido conformando a lo largo de su vida; expresiones de las que sabemos (o estamos en condiciones de saber) cada una de sus mañas, cada uno de sus secretos, la intención que subyace en cada una de sus combinaciones.

¿Se trata de la lengua nacional?, ¿de la regional?, ¿de la materna?, ¿de la barrial?, ¿de la que lentamente se fue formando en la tierra de adopción? Creo que cualquier calificación en ese sentido implicaría reducirla. Constituye la patria real e ineludible de un escritor, la materia —nada aséptica— con la que cuenta para componer su obra. ¿Podrían concebirse las ficciones de Rulfo en español neutro? Está claro que no: es el lenguaje con que están construidas, y también la forma en que se articula ese lenguaje, y la cadencia y la sintaxis tan singulares, lo que nos permite un conocimiento entrañable de los personajes y del ámbito en que esos personajes se mueven. No importa que ignoremos cómo son las flores del obelisco y que, al menos para los porteños, el obelisco sea otra cosa. Leyendo «Macario», de Juan Rulfo, uno comprende la carga afectiva que

esas flores tienen para su protagonista y está en condiciones de hacer suya esa carga. Uno *sabe* las flores del obelisco desde el interior del texto.

Otro caso: luego del «Rajá, turrito, rajá» del farmacéutico Ergueta, en *Los siete locos*, de Roberto Arlt, no hace falta explicar qué siente Erdosain, su protagonista, ni valerse de la palabra «humillación». La frase que cae sobre él en presencia del mozo es más elocuente que cualquier explicación. Pero, para componer esa frase, es necesario conocer a fondo el poder expresivo de sus palabras, el efecto devastador del diminutivo, lo despectivo de la repetición de «rajá». Y ese conocimiento solo se puede adquirir desde el interior de una lengua, habiendo palpado cada matiz.

Y aclaro que, casi siempre, mis ejemplos están vinculados con algún aspecto del lenguaje de los argentinos. No por espíritu nacional: porque es el único del que conozco ciertas tonalidades recónditas, el que siento tan maleable como para trabajar confiadamente con él. Puedo comprender —y me cautivan— los giros y el uso de vocablos de escritores colombianos, peruanos, chilenos, cubanos o mexicanos, pero carezco de una sensibilidad profunda sobre cada una de esas lenguas como para crear yo un texto válido con ellos. En ese aspecto, es revelador observar el proceso que hace un autor que se ha formado en un país y escribe en otro. Cómo, en ciertos casos, sobre todo si se trata de idiomas diferentes, los escritores suelen adoptar plenamente su lengua de origen (es el caso de Cortázar, no el de Nabokov) y, en otros, sobre todo si se trata del mismo idioma, construyen un lenguaje híbrido, cuya singularidad reside, justamente, en esa hibridez. Tuve la oportunidad de asistir a ese proceso en el caso de Margarita García Robayo, colombiana, de Cartagena, y que desde hace años vive en Argentina. Conversamos mucho, durante la escritura del libro *Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza*, sobre lo artificioso que le estaba resultando anclar el lenguaje en un solo territorio; con lucidez y con talento fue construyendo su propio lenguaje, versátil y en absoluto neutro.

Un ejemplo deslumbrante de lo abarcador que puede ser el conocimiento del lenguaje propio lo proporciona Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*. De lo clásico al lunfardo, de lo coloquial a lo poético, de lo angélico a lo barrial, esta novela precursora recorre todo el arco

posible de nuestra lengua, esa lengua vastísima y diversa que tenemos en común los argentinos y que permite innúmeras variantes.

Creo, sin embargo, que no siempre el escritor bucea en esa lengua propia, de raíces, a veces, intrincadas; por ansia de figuración, o por sobreactuación, puede desembocar en una escritura inexpresiva o apócrifa. En algunos casos, la falla está vinculada con la inexperiencia: viene de una idea distorsionada de lo que es «hacer literatura» y del uso forzado de vocablos que al autor le parecen «acordes a un escritor». Como todo hijo de vecino, el que escribe se ha nutrido de traducciones y lecturas no siempre excelentes, donde las mujeres usan «falda» en lugar de pollera y paren «niños» y la gente en general se peina el «cabello». Pero resulta que, en los textos de un escritor autóctono, esas palabras corren el riesgo de resultar letra muerta. «Cabello» es una palabra adecuada a las publicidades de champú. «Falda», ese lugar tan tierno donde una sienta a un bebé, y «niño» una locución protocolar, incapaz de designar a un chico real. Por supuesto, el uso de cualquiera de esos términos puede resultar un acierto si se pretende dar, justamente, un determinado matiz de excepción. Pero si lo que uno busca es una buena imagen de plaza de barrio, lo mejor que puede hacer es no poblarla de «niños correteando».

Otro ejemplo de uso pretensioso del lenguaje es el de la escritura «audaz», que se vale a destajo de lo que suele denominarse «malas palabras». Pero resulta que, en literatura, no hay malas palabras y buenas palabras: hay palabras bien puestas y palabras mal puestas. La expresión «mujercita encantadora», salvo en un contexto muy particular, estaría dentro de las malas palabras; en cambio, en el final de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, la palabra «mierda» —en respuesta a la pregunta que la esposa le hace al coronel respecto de qué van a comer— se constituye en una palabra cargada de dignidad y de ética. Una hermosa palabra. Más expresiva que ninguna otra para cerrar espléndidamente esta novela inolvidable. Algo similar se puede decir sobre el final de *Adán Buenosayres*: «Solemne como pedo de inglés». Así termina Marechal una de las novelas mayores de la literatura argentina.

Otro ejemplo, muy singular, es la «Balada del boludo», de Isidoro Blaisten, donde, insólitamente, se quita toda connotación de agravio a la

palabra «boludo» y se la transforma en un atributo poético. El poema, una de cuyas mayores virtudes reside en la reiteración de la palabra «boludo», se anticipa en varias décadas al uso repetitivo que se le da hoy en el lenguaje oral. Solo que, si en el poema de Blaisten nos maravilla la diversidad de significaciones que el término «boludo» va adquiriendo, en la actualidad sorprende que el vocablo se haya reblandecido al punto de perder no solo su posibilidad poética, también su carga de violencia, y se haya transformado en una muletilla penosa que solo sugiere un empobrecimiento alarmante de la capacidad expresiva. De cualquier modo, no es ese mi tema; y tampoco lo es la ostentación de grosería que se hace en algunos medios. Sí me interesan, en literatura, los nuevos ricos de las «malas palabras»; suelen usarlas con tanta frecuencia y puerilidad que esas palabras pierden todo su posible caudal de furia, agravio, ternura o humor y se transforman en una especie de mermelada tirando a repugnante. Si lo que pretenden esos escritores es mostrarse desinhibidos y actuales, no han elegido el mejor camino. Ya Cervantes y Rabelais, con gran eficacia, se valieron de culos e hideputas todas las veces que les hizo falta. Y Laurence Sterne, en el siglo XVIII, manejó de un modo tan brillante e intencional la omisión, que la obscenidad de las expresiones ausentes se multiplicó prodigiosamente. Ahí está la clave: en cómo se manejan las palabras. Todas las palabras. Cuándo hace falta poner «mierda», cuándo hace falta poner «resplandor». Una tiene tantas posibilidades como la otra de provocar en el lector una vibración; de brillar. La cuestión es saber por qué y cómo usarlas.

En cuanto a la sobreactuación, suele darse en el habla de los personajes. Cuando se los conoce solo por la cáscara. O sea: cuando se los desconoce. Chicos melosos, por ejemplo, que hablan en diminutivo. Una mínima capacidad de observación bastaría para advertir que los chicos no suelen ser melosos; lo son aquellos adultos que no tienen idea de cómo tratarlos; y que, para un chico, el mundo no aparece en diminutivo; al contrario, los objetos que lo rodean suelen ser inapropiadamente grandes para él. Otro caso de sobreactuación se da cuando se exageran hasta la caricatura los errores de dicción o de sintaxis de algún personaje. Ya en las décadas del cuarenta y del cincuenta, en la revistas *Patoruzú* y *Rico Tipo*, se apelaba a estos parlamentos caricaturescos para provocar risa. En un texto literario,

las palabras de un personaje, aun sus fallas de expresión, son reveladoras, no necesariamente risibles: «... la partera se lo dijo, tas preñada, le dijo, y ella sintió un miedo oscuro y pegajoso». Así empieza el cuento «Patrón», de Abelardo Castillo. Y el «tas preñada» no solo instala el ámbito: tiene una contundencia irreemplazable.

Un escritor tiene que saber que la palabra justa no siempre acude cuando uno la necesita. Hay que rastrearla con pasión, palparle la música, presentir su carga afectiva, percibir el hueco que su ausencia está dejando en la frase. Dar con la palabra que uno estaba buscando es como encontrar un pequeño tesoro. Un trance iluminador.

Interludio dos

Memoria y ficción

Estoy ante la Remington, comenzando un capítulo de mi novela *Zona de clivaje*. La protagonista, Irene Lauson, va a entrar —furibunda— a una casa en la que supone la celebración de una pequeña reunión de la que abomina. Está por llamar a la puerta, decidida a hacer un escándalo. Pero detrás de esa puerta no se celebra una reunión sino un velorio: el dueño de esa casa ha muerto la noche anterior. Naturalmente ella no lo sabe. Quién sí lo sabe es la que planeó la escena y la está tecleando en la Remington. Yo. Lo que todavía no sé es que, dentro de un segundo, le va a ocurrir a Irene Lauson una situación inesperada para las dos. Ya le ocurre: el brazo de una mujer está rodeando su espalda, es blando e inconsistente, parece carente de huesos y produce en Irene una súbita repulsión. ¿De dónde ha salido este brazo que yo no había previsto y que se le ha cruzado a Irene como un anticipo de lo extraño, de lo desagradable, que dentro de unos instantes le sucederá en la casa? Mientras sigo escribiendo e Irene se despega de la mujer y atraviesa la puerta, lo veo con claridad: ese brazo ha salido del desordenado e inagotable archivo de mi memoria, había permanecido allí durante años, adosado a la mujer que lo portaba y pleno de su blandura gelatinosa, y ha emergido justo a tiempo para despertar en Irene Lauson la sensación —deseada por mí— de que las cosas no andan bien.

Este ejemplo insinúa cuánto de previsto y, a la vez, cuánto de azaroso tiene el proceso creador. Repárese en que, a grandes trazos, mi plan se cumplió —Irene por fin entró en la casa y se topó con el velorio—, pero además funcionó cierto mecanismo imprevisto que trajo este brazo desde el fondo de mi memoria y permitió que lo instalara en el texto reproduciendo un estado de repulsión altamente propiciatorio para lo que vendría. Este ejemplo, además de sugerir la complejidad de elementos que intervienen en el proceso creador, ilustra en particular —y esto es lo que ahora me interesa— las intromisiones de la memoria en la escritura de una ficción.

No es casual, esa memoria me constituye, como me constituye mi lengua, o mi sexo, o mi origen, o la forma de mi nariz. Está conmigo, no me puedo despojar de ella cuando me siento a escribir, cargará su peso sobre mi imaginación, sobre mis temas y sobre las palabras que elijo. A veces será un mero brazo inconsistente entrometiéndose sin aviso y a veces será el centro mismo de la historia. No hay más que pensar en *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; o en *Habla, memoria*, de Vladimir Nabokov; o en «Finale», de *Mi vida querida*, de Alice Munro; o en *Retrato del artista cachorro*, de Dylan Thomas, para notar que la memoria personal puede constituir un material insoslayable en la creación literaria. Pero, más allá de estas apelaciones premeditadas y centrales a la memoria, tal vez sería revelador rastrear por ejemplo hasta qué punto las vivencias de Gregorio Samsa, convertido en un repugnante insecto, están atravesadas por la memoria de Franz Kafka; o cuánto de la infancia de Roberto Arlt hay en el aprendiz de delincuente Silvio Antier; o cuánta memoria en común tienen Thomas Mann y su personaje, el estafador Felix Krull. En síntesis, cuántas veces un brazo gelatinoso emerge de la memoria y oportunamente irrumpe en lo fantástico, en lo humorístico o en lo criminal de un texto literario.

Antes de proseguir quiero precisar a qué aludo cuando hablo de la memoria. Al menos en español, el término admite más de una significación; por lo tanto, también pueden admitirlo sus resonancias en la literatura. Hay, sin duda, una memoria virtuosa o, mejor, un virtuosismo de la memoria: esa cualidad, bastante útil por cierto, que permite fijar con precisión fotográfica fechas o lugares o rostros, decir sin equivocarse y en correcto orden las preposiciones o el Preámbulo de la Constitución Argentina. Sospecho que esa memoria virtuosa, por sí misma, tiene poco que ver con la creación aunque a veces produzca hechos narrativos, ya que solo con muy buena voluntad podríamos llamar literarios a esos hechos. Cualquiera de nosotros habrá tenido oportunidad de leer, por ejemplo, uno de esos libros de memorias que lo reproducen todo, indiscriminadamente y sin el menor sentido: «Eran las tres de la tarde de un día cálido; yo paseaba por la calle Florida. Entonces, a un metro de mí vi pasar al doctor Bustamante; cuando me vio levantó su sombrero y me saludó». Todo es preciso, tal vez hasta pintoresco; pero la evocación está encajonada dentro de sí misma, incapaz

de echar alguna luz sobre quien recuerda, sobre el doctor Bustamante, sobre la realidad en general y aun sobre el calor. Sucedió, eso es todo lo que parece capaz de decir la evocación. El caso opuesto estaría representado por *Le mots*: cada hecho narrado por Sartre en este libro de memorias ejemplar parece tener un peso fundamental en el ser actual del autor y en su visión del mundo, de tal modo que lo trasciende y nos abarca. Ningún hecho es trivial: todo lo que se cuenta que sucedió —no todo lo sucedido sino todo lo contado, lo cual implica una elección sobre lo sucedido— ha dejado su huella. Un ejemplo inolvidable es el episodio del corte de pelo. El pequeño Jean-Paul tiene cinco años y como a todo niño, a fuerza de elogios, su familia lo ha convencido de que es hermoso. Pero un buen día lo llevan a la peluquería y le cortan el pelo, que hasta un momento atrás era largo y enrulado. Parado ante el espejo, frente a su cara real sin atenuantes, descubre algo que lo marcará para siempre: su fealdad. El relato del episodio es tan intenso que en él se puede rastrear el germen de lo que será el pensamiento sartreano, de incidencia fundamental en el siglo XX: la mirada de los otros, el ser en sí, el ser para otros, todo parece estar contenido a presión en ese fragmento de la memoria. Cabe preguntarse: ¿Esa memoria es fiel? Pienso que no, al menos no de la manera en que lo es la memoria de quien fue saludado por el doctor Bustamante. La de Sartre — como la de todo creador, como la de toda persona y todo pueblo con memoria— es una memoria ordenadora y, en cierto sentido, tendenciosa; en eso se parece a la ficción. Aflora como el resultado, nunca definitivo, de un trabajo de construcción. O del sostenido esfuerzo por otorgarle un sentido en el tiempo actual a eso vasto, heterogéneo y evasivo que es la memoria.

Más que como virtud o como don inocente, entonces, reivindico la memoria en tanto aventura riesgosa cuyo final desconocemos o, mejor, de la que sabemos que carece de final. Esa memoria es plástica e ilimitada, se construye con residuos y crea totalidades que, como las esculturas de Alberto Giacometti, son transitorias, dejan huecos en los que puede caber el Universo. Pienso que es esa memoria, no cristalizada, que convive con el individuo y explica o amplía o cuestiona el sentido de sus actos, la que permite establecer una vida como continuidad. ¿La existencia de esta memoria está fatalmente vinculada con hechos extraordinarios, con

episodios «dignos de ser recordados»? No lo creo. Más bien tiene que ver con la intensidad con que se han vivido ciertos acontecimientos, con el trabajo consciente de otorgarles un sentido, y, sobre todo, con la necesidad o el compromiso de convivir con la propia historia, de articularla una y otra vez, estableciendo totalidades que abarcan todo lo vivido. Confío en esa memoria, con la que uno carga sin tregua. Y no es casual que utilice la palabra *carga*: esa memoria, que nunca nos abandona del todo, que en cualquier momento va a saltar sobre nosotros, hace que siempre estemos cotejándonos con quienes fuimos, y en ese sentido se vincula con la ética. Más que una cualidad innata es un acto volitivo, una elección. Por eso, quien traiciona sus convicciones suele actuar como si no tuviera memoria. Esa falta (tal vez aparente) es para ese individuo un modo de la sobrevivencia.

Quiero establecer una diferencia entre dos términos que, al menos en español, están claramente diferenciados, pero no, por ejemplo, en inglés: la memoria y los recuerdos. El recuerdo es fugaz, intenso y aislado del contexto. Conozco personas de mala memoria que, sin embargo, tienen recuerdos nítidos; aparecen inexplicablemente: pueden ser bellos, o dolorosos, o temibles; no tienen —no pretenden tener— una razón de ser salvo la que les proporciona su propio contenido. La memoria, en cambio, articula los hechos, los transforma en historia, incluye, sin duda, esos recuerdos intensos, como fogonazos o epifanías, pero solo resultan enlaces privilegiados dentro de una trama vasta e inacabada.

Creo que la literatura de ficción es el ámbito propicio para la expresión de la memoria. Permite construir, con esa carga privada, objetos destinados a otros; vuelve posible reordenar, asociar, articular los residuos, crear contigüidades que no necesariamente respetan una cronología, desentrañar de lo recordado todo su potencial de horror, de belleza y de sentido. El ejemplo más luminoso de una memoria personal convertida en hecho estético lo constituye *En busca del tiempo perdido*: Marcel Proust, ahondando hasta el límite en su memoria personal, construye uno de los monumentos literarios más indiscutibles del siglo XX. Dice Gérard Genette, refiriéndose a la significación de la metáfora en Proust: «La metáfora no es un ornamento sino el instrumento necesario para una restitución de las

esencias, ya que es el equivalente estilístico de la expresión psicológica de la memoria involuntaria, la única que permite, aproximando dos sensaciones separadas en el tiempo, extraer su esencia común gracias al milagro de una analogía, con la siguiente ventaja a favor de la metáfora sobre la reminiscencia, que esta es una contemplación fugitiva de la eternidad, mientras que aquella goza de la perennidad de la obra de arte». Y más adelante, aludiendo a la incidencia que tenían para Proust las cosas evocadas, escribe: «Lo deleitan, lo nutren, las incorpora; no son una abstracción sino una materia profunda, una sustancia. Privadas de esa consistencia benéfica, liberadas a la intermitencia, a la evanescencia, las cosas se desecan y debilitan y cerca de ellas, aunque separado, el yo languidece, pierde el gusto por el mundo y se olvida de sí mismo».

Lo que me pregunto es dónde termina esa necesidad de explorarse uno a sí mismo, de establecer la continuidad que es uno-mismo, y comienza el rastreo en lo colectivo que nos contiene y, en buena medida, nos condiciona. En otras palabras, me pregunto si es posible indagar —contar— la historia personal, químicamente aislada del contexto. Y me respondo que todo suceso está impregnado de su contexto. Al ser relatado un acontecimiento, la historia emergerá, se filtrará en el lenguaje, o en la vestimenta de los personajes, o en sus conversaciones casuales, o en la manera de encarar el sexo o los vínculos familiares, o aun en lo silenciado. Algo aflorará y, en su entretejido, implicará la historia. Así lo histórico, en literatura, depende de una actitud de quien escribe más que de una elección de temas. O sea, depende de que el escritor sea capaz de ver los acontecimientos a la luz del tiempo, de tal modo que ese tiempo —que modifica las cosas hacia atrás y hacia adelante— se instale como protagonista y como motor de los hechos. No es el tema el que lo garantiza: una novela puede encarar sucesos que, en lo aparente, se consideran históricos y, sin embargo, ser perfectamente a-histórica. Es que muestra una realidad que permanece cristalizada en el pasado, que no establece ninguna continuidad, ningún diálogo con el tiempo presente, que, como los malos libros de memorias de que hablé antes, solo nos dicen: sucedió.

Pensemos, por el contrario, en novelas como *Guerra y paz*, de León Tolstoi. En nuestro siglo, pensemos en el tríptico de *Los caminos de la*

libertad, de Sartre, o en *El Don apacible*, de Mijaíl Sholójov. O en el ya citado *Habla, memoria*, de Nabokov, quien a, través de la reconstrucción de su infancia y su adolescencia, va componiendo también una historia de la Rusia de la Revolución, que se contrapone con el monumental testimonio de Sholójov y lo completa. Pensemos en *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, o en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza. En todos estos libros, por citar solo unos pocos pero notables ejemplos, se encara lo colectivo, lo que se inscribirá en —y a su manera escribirá— la historia, contradictoria, conflictiva, inacabada, dejándonos la incómoda sensación de que es a nosotros a quienes corresponde hacernos cargo de lo aun inacabado e imperfecto.

He tenido la experiencia, en mi novela *El fin de la historia*, de abordar ese territorio de límites imprecisos, que se mueve entre lo personal y lo colectivo. Y creo que no es lícito, en literatura, marcar un corte abrupto entre memoria individual y memoria histórica. Aunque en apariencia se trate de dos modalidades claramente diferenciadas, las dos responden a una misma actitud ética. Del mismo modo que la memoria individual hace que día tras día seamos todo lo que hemos sido, que provengamos de nuestros miedos, de nuestros deseos, de nuestra mala fe y de cada una de nuestras actitudes, que debemos responder por nuestras elecciones pasadas y nos constituyamos como una continuidad, la memoria histórica extiende esa continuidad y esa responsabilidad a nuestro tiempo y a nuestra sociedad. Nos convierte en solidarios con esa sociedad y con ese tiempo.

Hay dos modos de negar la memoria, tanto personal como histórica. Una, la más obvia, es el olvido: los hechos nunca ocurrieron, empecemos a partir de hoy una vida nueva, blancos, vírgenes, sin rastros. La otra manera es la mala memoria, más peligrosa tal vez, ya que no anula el pasado: lo neutraliza; erige hechos y héroes cristalizados, sin contradicciones, ajenos a nosotros y a nuestro tiempo ya que no están hechos a la medida humana. Pienso que es tarea de la literatura desarmar esa memoria muerta y reemplazarla por una memoria real, inconclusa, una memoria que nos incluye y nos reclama, que nos deja instalados en el centro de nosotros mismos y de la Historia, responsables, en el ámbito privado y en el público, de lo que queda por cambiar y por hacer.

El cuento del cuento

De la obsesión a la trama: acerca de «Cuando todo brille»

El cuento empezó una tarde de 1964, cuando yo estaba ordenando la biblioteca. O pretendiendo ordenarla; en rigor —con todos los libros en el suelo y ante los estantes vacíos—, lo único que hacía era meditar acerca del criterio más apropiado para conseguir el orden añorado, ese que en el futuro me permitiría acceder a cualquier libro apenas lo deseara y que, por mérito propio, perduraría a lo largo de los años. ¿Cómo me convenía ordenarlos?: ¿según el género?, ¿según la nacionalidad de su autor? Es un hecho que me encanta tener todos los libros de cuentos juntos, y toda la poesía, y todo el teatro. Pero, ¿sería prolijo, pongamos por caso, desarticular a Joyce? Acá *Dublineses*, allá *Ulises*, *Exiliados* en teatro, *Esteban, el héroe* ¿dónde? Tal vez resultaría más sistemático ubicar todo Joyce bajo un mismo rubro, pero ¿cuál?: ¿literatura irlandesa o literatura inglesa? Para no hablar de ciertos libros inclasificables —*Historia natural del disparate*, ¿iría en ensayo, en ficción o en misceláneas?— y de un problema tan trivial que me avergüenza consignarlo: los libros grandes. Volúmenes descomunales que no caben en un estante normal y que me obligarían a establecer un espacio caótico en el que fatalmente irían a mezclarse, horizontales, el bello tomo antiguo de *Los miserables*, la colección de los impresionistas franceses, y un libro incomodísimo que, ya no me acuerdo a propósito de qué, me había regalado la Municipalidad de Buenos Aires.

En algún momento —rodeada de libros, sepultada bajo libros, casi respirando libros— supe que, aun antes de que yo hubiera empezado a actuar, mi anhelado orden se iba pareciendo cada vez más al desorden. Un poco desesperada, o un poco harta, me dije: ya que esto de cualquier manera va a acabar siendo un caos, ¿por qué no meter los libros en los estantes a lo que venga y terminar de una vez con esta pesadilla? Eso me llevó a pensar: todo anhelo de perfección conduce a la parálisis o al caos. Y ahí nomás vi que era un buen tema para un cuento: alguien que busca la

perfección en aquello que hace y que, como no puede conseguirla, acaba en la famosa compota de *Ferdydurke*: chapoteando en la compota, metiendo adentro migas, ensalada, escarbadiantes; ya que esto no va a ser perfecto, que sea una porquería.

Naturalmente, lo primero que se me ocurrió fue una mujer tratando de ordenar la biblioteca. La descarté enseguida; esa mujer solo podría hacer lo mismo que estaba haciendo yo: divagar ante los estantes vacíos. Aburrido.

La asociación vino enseguida. El chapoteo gombrowicziano me condujo como por un tubo al tema de la limpieza. Eso era lo que buscaría mi personaje: la limpieza perfecta. Era excelente: la persecución de la limpieza exige acción y siempre lleva a imperfección. Si una limpia la mesa con un trapo, se le ensucia el trapo; lava el trapo en la pileta y se le ensucia la pileta; frota la pileta con. Y así hasta la catástrofe. El título lo encontré enseguida (por una manía personal que tal vez se vincula con la consignada pretensión de un orden, no puedo empezar un cuento si antes no tengo un título). Lo escribí en mi diario de 1964 el 1º de diciembre: «Cuando todo brille», y al lado anoté: «Mujer obsesionada con la limpieza. Nunca alcanza la limpieza perfecta. Acaba en la suciedad más abyecta».

Claro, por algo se me ocurren esos temas. Cualquier proyecto de escritura me suele provocar una parálisis inicial. Presumo que me bastará con escribir las primeras frases para que la imperfección se instale sobre aquello que, en mi imaginación, era bello e impoluto. Adivino que me aguarda un arduo camino hasta aproximarme a eso que, de antemano, sé cómo querría que fuera. Para hacerla corta: durante trece años el tema aleteó en ese fastidioso lugar de mi conciencia donde acechan todas las buenas ideas que he tenido en mi vida y que, a la larga, si la muerte no me llega a destiempo, confío escribir.

Soy hija del rigor; hace falta un requerimiento fortuito o mi impiadoso amor propio para que me ponga a trabajar. Si alguno de estos hechos sucede, soy imparable. Esta vez, ocurrió la primera opción: en 1977 estábamos por sacar el primer número de *El Ornitorrinco* y yo quería publicar allí un cuento nuevo. *Ese* cuento.

Entonces empezó el trabajo. Primero, una tarea previa a la escritura, imperceptible desde afuera, que me apasiona: la de ir transformando en una

historia concreta lo que hasta ese momento ha sido casi una abstracción. Cuando estoy inventando un cuento, lo invento en toda circunstancia: en el colectivo, al caminar por la calle, antes de dormirme, aún mientras duermo. En esa primera etapa, en agosto de 1977, mi mujer abstracta empezó a llamarse Margarita, adquirió un marido, careció de hijos (según su criterio, los hijos ensuciaban, y concebirlos también). Le incorporé hábitos de una antigua vecina de mi infancia que tenía a toda su familia andando sobre patines de fieltro y no hacía bifes a la plancha por el olor. Le asigné una rutina aportada por Sylvia Iparraguirre, quien la registró de una parienta lejana: en cuanto el marido empezaba a bañarse, la mujer entraba al baño y se llevaba los calzoncillos y la camiseta para lavarlos de inmediato, como si estuvieran contaminados. Margarita lo hizo. A esa altura, ya bien colmada de hábitos propios, realizó casi sola el acto que yo estaba aguardando de ella. Le pidió a su marido que, cuando el viento soplara del norte, él entrase por la puerta del fondo que daba al sur, y cuando el viento soplara del sur, él entrase por la puerta del frente, que daba al norte. Esa era la situación conflictiva que yo necesitaba; la que iría desbarrancando los acontecimientos hasta el final.

Recién entonces me senté ante la máquina y escribí la primera frase: «Todo empezó con el viento». A partir de ahí el trabajo fue feliz. Solo debía ir desencadenando gradualmente la locura de Margarita, hacerla lavar la pala en la pileta, limpiar la pileta con un trapo, quemar el trapo, recoger las cenizas con la pala, lavar la pala en la pileta. Había empezado el ritual previsible: deleitarme con la elección de ciertas palabras, desechar otras, tirar muchos papeles al canasto, caminar locamente por mi pieza mientras trataba de redondear cada situación, tirar más papeles, ir tramando, como una música, las palabras finales.

Tal vez algunos llamen solo a esta última etapa «el acto de escribir», pero yo sé que la escritura de «Cuando todo brille» empezó cuando ordenaba la biblioteca, en el momento de pavor en que descubrí algo que me concernía. Y que también de estas vacilaciones, dilaciones y transformaciones está hecha para mí la construcción de un cuento.

Los tropiezos de una buena idea: acerca de «La fiesta ajena»

Estamos en Bachín, en una de esas cenas multitudinarias y tardías que suceden los viernes, después de las reuniones de *El Escarabajo de Oro*; Raúl Escari está contando un episodio que transcurre en un jardín o en un campo; no alcancé a escuchar si se trataba de algo que inventó o de un recuerdo: hay mucho ruido alrededor y tengo sueño, no es fácil prestar atención. Solo registro una escena, como un cristal: una nena que llora junto a una laguna por una injusticia que alguien cometió contra ella. Entiendo —o imagino— que la nena pertenece al personal de servicio y que la injusticia viene del lado de los patrones. No más que eso.

Tiene que haber sido antes de 1967 (ese año Raúl Escari ya no venía a las reuniones y poco después se fue a vivir a París). No sé en qué momento tuve una idea clara de la bajeza que se había perpetrado con la nena; de lo que estoy segura es de que no la construí ni la busqué —como suele ocurrirme en otros casos—: la supe. Básicamente, supe que le habían pagado por algo que ella había hecho por pura amistad. Y también, que en ese suceso había un cuento.

Que el pago abstracto haya devenido en propina que a la chica le dan en lugar de un souvenir es la consecuencia directa de haber instalado la trama en una fiesta de cumpleaños. Y la idea del cumpleaños sí sé de dónde viene: de uno de esos episodios perturbadores que guardo en la memoria y que suelen ser materia viva para la escritura de ficciones. En este caso, el cumpleaños de una compañera de cuarto grado. Las invitadas éramos del mismo grado o eran primas de la cumpleañera. Pero entonces, muy sonriente y almidonada, apareció una nena más chica que todas nosotras. Lo que ocurrió fue lo opuesto de lo que pasa en mi cuento: casi con desesperación, nos volcamos a hacerle fiestas a la recién llegada. Y, sin embargo, yo —demasiado pensante a los ocho años— percibí algo anormal en ese exceso de entusiasmo. Algo que me avergonzaba. Supe, aunque no

tenía el vocabulario para expresarlo así, que con tanto mimo estábamos tratando de aplacar nuestra mala conciencia: esa nena no era una invitada del modo en que lo éramos nosotras; era la hija de la mujer que trabajaba por horas en la casa de mi amiga. Fue una de esas revelaciones que se clavarían en mí para siempre; seguramente contribuyó a tramar lo que luego iba a ser mi ideología. Lo cierto es que la chiquita almidonada y sonriente se me instaló en la situación a narrar como una presencia más real, más entrañable, que la nena que lloraba junto a una laguna en el relato de Escari. Me dio ganas de escribir el cuento.

Esas ganas recorrieron muchos años y algunos títulos que fueron descartados —recuerdo «Los lirios del campo» y «El cumpleaños de la infanta»—, cada uno de ellos, asociado a varios intentos —malogrados e inconclusos— de escritura. Yo insistía en empezar con un diálogo entre la madre y la chica (en algún momento empezó a llamarse Rosaura y ese, sin ninguna duda, fue el nombre). Durante ese diálogo, Rosaura le explicaba lo de la invitación, el vínculo que la unía a la del cumpleaños, los detalles de la fiesta, su deseo de ir; y la madre manifestaba sus objeciones, haciendo hincapié en su trabajo como sirvienta; en fin, en ese diálogo se dejaba en claro todo lo que hacía falta saber para que luego el cuento se desarrollara sin tropiezos. Un bodrio perfecto. Me aburría escribiendo una y otra vez ese comienzo, y eso es un mal síntoma: si una se aburre escribiendo una ficción, puede apostar a que la ficción le está saliendo aburrida. Yo, desde cada uno de esos comienzos, llegaba a la fiesta con toda la información prolijamente expuesta y sin la menor energía. Entonces abandonaba la escritura.

El cuento quedó suspendido en esa primera escena. Hasta que una tarde de 1980, el poeta Fernando Noy —una ráfaga de trasgresión y ocurrencias explosivas en tiempos de la dictadura— me llamó por teléfono y me pidió un cuento inédito para una antología; iban a estar Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Abelardo Castillo, Juan José Manauta, Elvira Orphée, Juan José Hernández..., siguió nombrando y culminó: «La antología se va a llamar *Cuentos para leer en la playa*». Le dije rotundamente que no; me negaba a publicar en un libro con ese título. «Entonces sos una tarada», me dijo, «el libro va a ser excepcional por los autores que tiene y se va a vender

a lo loco por el título». Tuve que admitir que tenía razón, pero no podía sacarme de la cabeza la imagen del lector playero que, a falta de una cosa mejor para matar el tiempo, busca algo livianito aunque no exento de prestigio: ese lector era el destinatario del libro. Pensé: «Si ese me va a leer en la playa, al menos le voy a amargar la reposera». Y sin la menor vacilación busqué los borradores de lo que todavía no se llamaba «La fiesta ajena».

Imprevisibles esos momentos en que una pasa de la chatura más lastimosa a la pura creatividad. Doy fe de que suceden; lo que me perturba es no saber por qué suceden. O mejor: las motivaciones son tan diversas y arbitrarias que casi nunca las puedo prever. Ni —lo que es más grave— provocar. En este caso, fue el deseo de incomodar a mis presuntos lectores playeros, lo cual no exalta la grandeza de mis intenciones. Pero funcionó. Me instaló en ese estado de privilegio en el que la memoria, la imaginación, la conciencia y el inconsciente trabajan a favor de lo que me propongo contar. Aunque, en este caso, «lo que me propongo contar» es una exageración. Fuera del final, sabía muy poco sobre los acontecimientos.

Lo primero que acudió a mí cuando me dispuse a escribir fue el mono. No vino de la nada: unos diez años atrás, para un cumpleaños de mi sobrino, había venido un animador con unos monitos; los había dejado en la cocina, dentro de una jaula, y el mayor interés de los chicos era ir a verlos. Escribí: «Nomás entró, fue a la cocina a ver si estaba el mono». Y me di cuenta de que había eliminado mi mayor problema: el aburrimiento del principio. Ahora el cuento empezaba con Rosaura entrando a la fiesta y terminaba cuando ella se iba. Pura acción. Con Rosaura instalada en la cocina, conociendo al mono, la discusión del día anterior con su madre tenía otro interés y otra velocidad.

Algo que quiero señalar sobre el proceso de escritura. Puesta a escribir el cuento, ya sabía bastante sobre los personajes; tenía claro que Rosaura, en la fiesta, se sentía hermosa, en cierto modo privilegiada y, además, triunfante sobre su madre; conocía también las razones de su madre y la manera de pensar de la señora Inés. Y resulta que, cuando una conoce a sus personajes, los tiene en una situación dada y sabe a dónde van a ir a parar, puede largarlos al ruedo y dejar que actúen; seguro que van a saber qué

hacer y, a grandes trazos, conducirán la trama. Y acá está lo que quería señalar: la irrupción de lo imprevisto. Ocurre cuando una está metida en la historia hasta los pelos y el universo de lo narrado empieza a moverse según leyes que le son propias. Muchas veces —no siempre— esas irrupciones resultan afortunadas y se vuelven ineludibles. Eso me pasó con la chica del moño. A diferencia del mago, que fue inventado a conciencia y cuyas características estaban mandadas por necesidad de la trama, la del moño no estaba prevista. Apareció, insidiosa, mostró las garras, provocó a Rosaura, y fue a partir de este encontronazo que tuve plena confianza en lo que estaba escribiendo.

No voy a detenerme en otros detalles de la escritura. Sí en el título, y en un incidente a propósito del final. El título lo robé: de una novela publicada en los sesenta que ya entonces no había trascendido. Apenas estuve sumergida en el cuento supe que ese era el título: «La fiesta ajena». Lo hice mío sin la menor culpa.

En cuanto al final, sabía de entrada que, anecdóticamente, era bueno. Pero resulta que, a veces, los finales buenos son los más peligrosos. Hay que cuidar muy bien lo previo, y las palabras de cierre, para que el acontecimiento final caiga con todo el peso que requiere. Una vez terminado «La fiesta ajena», lo leí en el taller. Suelo hacerlo con algunos de mis cuentos: confío en la crítica de mis alumnos; sé hasta qué punto saben ser precisos e implacables. Y bien; una de ellas, Margarita Roncarolo (que después fue una maestra de escritura inolvidable para muchos adolescentes, y es una persona maravillosa) me dijo que el cuento estaba muy bien pero que a ese final le estaba faltando algo. Ella no sabía qué, pero le parecía que terminaba con demasiada brusquedad. Volví a leerlo a solas y entendí que tenía plena razón. A la luz de esa observación escribí, tal como es ahora, la escena congelada del final.

¿Una motivación externa?: acerca de cuatro cuentos por encargo

Voy a hablar de tres encargos cumplidos, y de uno dichosamente desviado. De los otros, de aquellos que, por más vueltas que les haya dado, siempre me resultaron ajenos, lo único que puedo decir es que me permitieron confirmar algo que de cualquier manera ya sabía (y de lo que hablé en un capítulo anterior): no hay incentivo que valga si en la propuesta no descubro algo, tal vez invisible a los otros, una especie de reclamo destinado solo a mí, que me mueve a escribir.

Las peras del mal

A mediados de 1968, un muchacho al que no conocía me citó en un café y me habló de una editorial que acababa de cofundar (Galerna) y del libro con que pensaban inaugurarla, una antología sobre el cuadro de Durero *El caballero, la muerte y el diablo*. Entre otros trabajos, me dijo, incluiría un poema de Borges, cuentos de los hermanos Grimm, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo, de Haroldo Conti, de Marco Denevi, de Juan José Hernández, y un dibujo de Oski. Como en una nube, escuché la impresión que mi primer y único libro le había causado, y que me estaba pidiendo un cuento inédito para esa antología.

Mi lector entusiasta se llamaba Alberto Manguel y yo ignoraba que, a partir de ese momento, empezaría entre nosotros una amistad que se mantuvo y creció a pesar de las distancias y de los caminos diferentes que fueron tomando nuestras vidas. Lo cierto es que por primera vez en mi vida alguien me estaba proponiendo un tema para escribir un cuento. Le dije que no sabía si iba a poder escribirlo, y no tanto por mi falta absoluta de experiencia en cuentos por encargo como por el tema en sí: el Diablo. No era del todo ignorante en el asunto: había leído el *Fausto* de Christopher

Marlowe, el de Goethe, y también *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, que me había abierto la cabeza a los dieciocho años y al que consideraba (y sigo considerando) un libro fundante; además, desde hacía unos años asistía, deslumbrada, a la primera etapa de la escritura de *Crónica de un iniciado*, de Abelardo Castillo. ¿Qué aporte podía hacer yo a tanta grandeza? El escollo parecía insalvable.

Hasta que un día en que por centésima vez me planteaba las dificultades de una contribución mía a lo demoníaco —todo lo que se me ocurría me sonaba impostado—, intempestivamente, conseguí que el tema se me bajase del pedestal en el que yo misma lo había instalado. ¡Un chico! Mi modo de contar al diablo con voz propia —de dar *mi* versión del diablo— era haciéndolo actuar bajo la forma de un chico. Lo que hasta ese momento yo había considerado una limitación en mi literatura, ahora venía a salvarme.

El conflicto salió de un planteo que me venía movilizándolo desde antes de la adolescencia: deshacerse del miedo a trasgredir las normas, única posibilidad de encontrar el camino propio. Esa sería la tentación del diablo: la trasgresión. Conocerla me dio la punta para armar la trama.

El final —la muerte— venía mandado por el cuadro de Durero. En cuanto al objeto del deseo —las peras—, aunque no me di cuenta de eso hasta tiempo después, provino de un cuento de William Saroyan que yo amaba: «Cinco peras robadas». Ya tenía lo suficiente para soltarme a inventar y para saber, de ahí en adelante, que cuando una consigue hacer coincidir el encargo exterior con uno interno, escribir un cuento por encargo no solo es posible: es una puerta que se abre hacia lo impensado.

Contestador

El encargo vino de Guillermo Saavedra y ni siquiera se trataba de un cuento. Él había ideado para el suplemento cultural del diario *Clarín* una sección con testimonios o relatos (el género no estaba determinado) cuyo centro fuera un objeto tecnológico. Como suele ocurrirme en estos casos, el universo de lo narrable se me apareció como un caos en el que flotaban sin ton ni son objetos tecnológicos perfectamente opacos a mi imaginación.

Pero en algún momento visualicé un contestador en medio del cambalache; entonces vino como un reclamo el episodio del mensaje equivocado. Lo habíamos escuchado entre otros mensajes cuando volvimos a casa: una voz de mujer dirigiéndose a un hombre al que nombraba. El tono trasuntaba una gran esperanza y las palabras mismas del mensaje permitían entender que para ella había sido todo un paso decidirse a llamarlo. Ernesto y yo nos sentimos perturbados; charlamos y deliramos mucho sobre ese mensaje que no tendría respuesta; imaginábamos la expectativa de ella, y su decepción después, cuando él no la llamaba. Lo peor era que no teníamos manera de comunicarle a la mujer que se había equivocado. Se nos ocurrió que tal vez la mujer volvería a llamar; entonces podríamos explicarle el error. Lo terrible fue que la mujer volvió a llamar al día siguiente, pero nosotros no estábamos. A la vuelta, encontramos en el contestador un segundo mensaje, todavía cordial pero veladamente resentido. Jugamos un poco con variantes sobre el futuro de la mujer, con las formas de su odio. Y ahí se terminó todo. Hasta que, durante mi inventario de objetos tecnológicos, el recuerdo de la mujer y de sus mensajes irrumpió con toda la carga asignada de ferocidad y de locura. Eso fue lo que narré. Pero —del modo en que es posible en las ficciones— lo llevé al límite de sus consecuencias.

La música de los domingos

También esta vez el encargo vino de Guillermo Saavedra. Con Roberto Fontanarrosa, estaba preparando la antología *Cuentos de fútbol argentino*. Textualmente me dijo: «Cuentos y fútbol, Liliana, imposible que no estés». Pero yo sabía que no era en absoluto imposible; es más: tenía serias dudas sobre mis merecimientos para figurar en ese libro. Soy futbolera desde que tengo uso de razón pero eso no implicaba que pudiera componer un cuento a propósito del fútbol. «No te aseguro nada», le dije con precaución. Pero su frase había tocado mi vanidad.

Algo tuve claro desde el principio: si encontraba un asunto para contar, no iba a transcurrir dentro de la cancha; mi única mirada posible estaba

afuera, del lado de los hinchas. Pero le daba vueltas a ese sentimiento — irracional e inquebrantable— del hincha, que siempre me cautivó... y nada: no recalaba en ninguna historia. Mi imaginación seguía en blanco. Busqué en mí misma: en mis orígenes como hincha de Boca, en la emoción irrepetible de escuchar el partido por la radio. Y entonces emergió, como una epifanía, ese clima único y perdido para siempre que se respiraba los domingos cuando yo era chica. Esa atmósfera compuesta por el sonido de las radios, por la batahola de los camiones que pasaban con las hinchadas, por el griterío de los chicos jugando a la pelota en la calle. La música de los domingos, eso era lo que yo quería contar. Todo —los personajes, la trama— debía apuntar a la recuperación de esa música. Supe que tenía una necesidad real de recrearla para que no muriera del todo. Entonces llamé a Guillermo Saavedra y le dije que iba a escribir el cuento.

La noche del cometa

Un llamado de Sylvia Iparraguirre fue el desencadenante: me pedía un cuento para una antología del humor. Sé que en esos casos, cuando un requerimiento de afuera se toma por mí el trabajo de circunscribirme el universo, puedo apuntar la energía y la imaginación hacia un solo sector y eso me simplifica el conflicto. El humor, además, me ofrecía un panorama amplio y tentador. Sin embargo, hacía muy poco que había reemplazado mi maravillosa Remington 700 por la computadora —anónima, armada con partes, y nada bella— y no me resultaba tan mía como para soltarme a escribir ficción. Buscaba inútilmente el estado de escritura: el universo — con sus infinitas vetas— de lo-que-puede-ser-narrado me provocaba una especie de terror cósmico. Igual —o tal vez por eso: para empujarme— recogí el guante.

Entre todas las situaciones que alguna vez me hicieron pensar «acá hay un cuento», rastree las que me habían resultado cómicas. Brillaron dos: lo que nos había sucedido cuando el cometa Halley se acercó a nuestro mundo y algo disparatadísimo que me pasó durante la compra de un colchón usado. Con la historia del colchón, ya había tenido varios intentos infructuosos

(años después fue un *racconto* en «De la voluntad y sus tribulaciones»). En cambio, nunca hasta ese momento había intentado escribir sobre la noche del cometa. Sintéticamente, durante el hervor colectivo que había generado la proximidad del cometa Halley, un miércoles se publicó en los diarios que al día siguiente se iba a acercar como nunca a nuestra Tierra y que el lugar privilegiado para verlo era la Costanera Sur (antes, claro, de que ese sitio bellísimo se convirtiera en Puerto Madero). Varios amigos vinieron a nuestra casa en San Telmo para partir desde allí caminando hacia la Costanera. No tuvimos en cuenta que cada lector de los diarios tuvo la misma idea brillante que nosotros. Cruzamos el puente de la calle Brasil acompañados por una multitud heterogénea y esperanzada y envueltos en el humo de los choripanes. Todo lo que vimos en el Bulevar de los Italianos constituyó un ejemplo sin par del absurdo al que podemos llegar los humanos. Nunca vimos el cometa, naturalmente. Terminamos a la madrugada, exhaustos de tanto reírnos, comiendo tallarines en Pippo. Mientras cenábamos, pensé que iba a escribir un cuento con los hechos de esa noche.

Igual, arranqué con el colchón, tal vez porque ya tenía alguna página escrita sobre el asunto. Pero otra vez el cuento no fraguó. Entonces realicé una maniobra nueva e increíblemente sencilla: abrí otro archivo y anote: «La noche del cometa». Lo recuerdo de una manera muy especial porque fue el momento en que descubrí que, aunque carecía de la presencia imponente de mi Remington, la computadora tenía sus propios e inigualables encantos. Debajo del título, ante la pantalla negra (trabajaba con el nunca superado Word Perfect), sin haberme planteado cómo arrancar ni desde dónde contar, escribí: «Del cometa sabíamos que...». Habitualmente, encontrar la persona narrativa, la frase inicial y la música de un cuento implica para mí un complejo proceso de prueba y error. Esta vez, la frase inicial instaló una persona nueva en mi narrativa: nosotros. Me fascinó de entrada; me permitía componer, desde un lugar inesperado, a un grupo que sería protagonista y desde el cual, sin saltos, podría desplazarme hacia el yo.

Conocía muy bien la situación hacia la que apuntaría el grupo y también los hechos que rodearon el anuncio de la llegada del cometa. De modo que,

sin faltar del todo a la verdad, podría decir que la escritura iba marchando sobre rieles. Salvo un accidente mínimo. ¿Cuándo se produjo? Yo diría que en el momento en que la narradora descubre que ya no hay río en la Costanera Sur. Lo analizo a posteriori porque, durante la escritura, yo me iba desbarrancando sin hoja de ruta hacia lo imprevisto. Y lo curioso fue que, aun cuando las escenas cómicas se iban sucediendo, la trama tomaba un derrotero no previsto, cuya comicidad era dudosa. Una circunstancia inesperada —y sin embargo insoslayable— se había colado por algún resquicio: el paso del tiempo. Fue dominando las acciones, les insufló un difuso sentimiento de pérdida y, sin previo aviso, consiguió que irrumpiera una presencia guardada. La muerte. Y llegó para quedarse.

Unos años después, cuando armaba el libro *La crueldad de la vida*, que se inicia con «La noche del cometa», advertí que la muerte estaba presente en casi todos los cuentos: de algún modo, le daba unidad al libro.

No se trata de que en libros anteriores haya estado ausente. Ya había matado a algunos personajes, pero sus muertes eran anecdóticas; alguien moría, y ese era el acontecimiento. En «La noche del cometa» no hay acontecimiento. La muerte es una presencia que resignifica los hechos y que le otorga al cuento su verdadero sentido. De algún modo, este cuento alumbró una zona de mí que, hasta ese momento, me había pasado inadvertida.

A Sylvia finalmente le di otro texto. Pero le dediqué «La noche del cometa». Un desvío de su propuesta me llevó a escribir uno de mis cuentos que más quiero.

Descartes y el subconsciente: acerca de «La llave»

A diferencia de todos los otros, este cuento no se origina en una situación o un conflicto; ni siquiera en un personaje. Viene de una especie de teoría que se me ocurrió a los veintitrés años, según la cual el cuento ideal sería aquel en que el protagonista no se da cuenta de que le pasa algo terrible; el único que lo va descubriendo es el lector y es sobre él que recae toda la carga del drama. Creía con fervor en esa teoría, pero carecía de toda sustancia para ponerla en práctica.

Un día (por una anotación que pronto voy a citar, supongo que de fines de 1966), leyendo un cuento de Katherine Anne Porter, llegué a una escena en que a la protagonista se le ha perdido un bolso. Mi corazón se detuvo: ahora ella va a tratar de acordarse dónde lo dejó, pensé, y, en el recorrido mental que irá haciendo de sus últimas acciones, voy a descubrir algo terrible que le pasa y de lo que ella no parece tener conciencia. No lo podía creer: ¿una idea tan buena y ya estaba escrita por Katherine Porter? Con el alma en suspenso seguí leyendo; resultó que nada de lo que yo había imaginado ocurría en el cuento. El recurso era mío.

Naturalmente, el primer objeto perdido que se me ocurrió fue un bolso. Lo deseché por desdibujado: hay demasiadas cosas en un bolso, no todas son esenciales. Me concentré en una sola cuya ausencia es dramática: la llave. Una anotación en mi diario, del 13 de febrero de 1967, dice: «Tema para cuento: La anécdota simple es que una mujer no encuentra las llaves y trata de recordar, volviendo atrás, dónde pudo haberlas dejado. A la mujer, durante todo el cuento, eso es lo único que le preocupa. Sin embargo, mientras trata de recordar qué hizo ese día, uno descubre que detrás, en la vida de la mujer, está la verdadera tragedia». Había dado con el objeto adecuado. No tener la llave implica no poder entrar a lo que, por añadidura, impone una acción: para poder entrar, hay que salir a buscarla.

Fuera de esa propuesta de cuento y de varias otras, en esa etapa de mi vida estoy conociendo un vacío con el que más adelante aprenderé a convivir pero que ahora no tiene atenuantes: no puedo recalar en ninguna ficción que valga la pena. Durante más de siete años escribí a destajo, armé y se publicó mi primer libro, terminé varios cuentos nuevos, anoté innumerables fragmentos de lo que un día va a ser *Zona de clivaje*. Pero ahora, apagados los fuegos de la salida del libro y admitido a medias el hecho de que esa novela potencial me queda grande, nada de lo que escribo me conforma. Un acontecimiento materializa ese estado: el robo de mi Olympia portátil. Y algo peor: después de que, con esfuerzo, me compro la Remington 700, de solo verla sobre el escritorio me inhibo. Perdí la naturalidad. ¿Empiezo a ser «escritora para los otros»?

Igual, la idea de la llave me persigue. En 1968 me planteo un problema no menor: ¿Qué le pasa a la mujer que perdió la llave? ¿Cuál es la historia que tiene detrás y de la que solo el lector se va a hacer cargo? Si esa historia no tenía peso, el cuento iba a ser la mera exhibición de un recurso (un tipo de literatura que siempre me repugnó). Entonces se me impuso una situación de la que había sido testigo hacía poco: un joven escritor había dejado a su novia; ella, que pertenecía solo por procuración al mundo de las letras, no solo se había quedado sin él, sino también sin un lugar de pertenencia en el cual sustentarse: flotando en el vacío. La situación me había impresionado: todavía vagamente, me había propuesto escribir un cuento sobre esa muchacha suspendida en la nada. Era mi historia. Ya tenía todo lo que necesitaba. Salvo el impulso para escribir.

Lo que voy a contar ahora tiene menos vinculación con mi zona racional que con mi locura, que aporta lo suyo en mis ficciones y que, en este cuento, intervino sin tregua. Suelo pensar o decir —mis íntimos pueden dar fe de esto último— frases o canciones disparatadas. Una mañana de ese conflictivo 1968, me desperté pensando «magnolia azul» y enseguida, aún más irracionalmente, «un día que empieza así tiene que ser un buen día». Fue lo que necesitaba. Un rato después estaba ante la Remington y, sin la menor inhibición y con tinta roja (la máquina había venido con esa cinta y yo no tenía plata para comprar otra), escribí: «Entonces se acordó de que esa mañana se había despertado pensando *magnolia azul...*». Con esto, la

protagonista empezó a resultarme familiar: había entrado en su sistema de pensamiento y en su inconsciente, podía dejarla divagar. Me solté.

Antes de entrar en el proceso de escritura, voy a aclarar algo respecto del comienzo. Quiénes han leído «La llave» habrán reparado en que hay dos párrafos antes de la frase que acabo de citar. Sucede que, cuando lo leí con ese comienzo el viernes a la noche en la reunión de *El Escarabajo de Oro* (como hacíamos con nuestros cuentos recién escritos), todos —al parecer— quedaron cautivados. Esa es exactamente la palabra: cautivados. Con el ritmo, creo, y con lo que fragmentariamente habían captado. Pero, según me di cuenta cuando los comentarios se hicieron más finos, habían tardado bastante en entender qué pasaba y varios ni siquiera lo habían entendido del todo.

Comprendí que el comienzo era demasiado abrupto: durante varios párrafos dejaba al lector flotando en la niebla. Eso marcaba una novedad bastante auspiciosa en mi escritura; hasta entonces, tal vez por exceso de racionalidad, algunos de mis comienzos originales habían resultado innecesariamente alargados y explicativos; como si, para despeñarme tranquila por la trama, hubiese necesitado abastecer previamente al lector con ciertos conocimientos: para que se entrara bien en esos cuentos tenía que sacarles unas cuantas líneas. Con «La llave» me había pasado lo contrario: daba por sabidas demasiadas cosas. Necesité agregarle dos párrafos que instalaran a la protagonista en su situación, de modo que, cuando ella recordase que esa mañana se había despertado pensando «magnolia azul», el lector contara con algunas pistas para maliciar que su confianza en los buenos augurios era excesiva.

Ahora sí voy a intentar meterme en el proceso de escritura en el que —como nunca antes— intervinieron y se mezclaron mi zona pensante y mi tendencia al desvarío. Aclaro: soy cartesiana cuando se trata de explicar algo; por eso cada tramo del proceso creador, aun los de mis ocurrencias más disparatadas, aparece como claro y distinto. No hay que engañarse: nada es seguro ni ordenado cuando una está sacando de la nada un texto nuevo; a cada paso, las ideas que parecían una genialidad muestran la hilacha, toda frase recién escrita guarda el riesgo de ser una estupidez; solo un saludable sentido de la irresponsabilidad hace que una siga, con la

esperanza o el palpito de que, pese a todo, lo que está tramando contenga algo que vale la pena. De lo que sí doy fe es de que, aun en medio del torbellino, los pasos y las decisiones que prolijamente voy a explicar existieron como los detallo a continuación.

Ya desde antes de sentarme a escribir sabía algunas cosas sobre mi protagonista —el pueblo del que venía y la sordidez de su pasado, los berretines del novio, lo del alquiler del departamento, la ruptura y, sobre todo, cierta tendencia suya al pensamiento mágico—, datos de algún modo extraídos de la historia real de la que había sido testigo y en la que me basaba. Y también tenía clara una cuestión: los acontecimientos del día en que pierde la llave debían ser iluminadores respecto de la situación en que se encuentra; de ese modo, cuando ella reconstruyera ese día para averiguar dónde habría perdido la llave, el lector iría descubriendo lo que en realidad le pasaba. Todo lo que aun no sabía lo fui creando sobre la marcha por las exigencias mismas del relato y por ciertas ocurrencias impremeditadas que —me pareció— se ajustaban al cuento.

La noche, por ejemplo: era inevitable que la pérdida de la llave se verificara de noche; de día las cosas se solucionan de alguna manera y con menos angustia. La falta de dinero: con plata, ya se sabe, cualquier problema práctico se resuelve: un cerrajero nocturno, o un hotel, y ahí se me termina el cuento. La puerta de calle: parece un problema trivial pero requería una solución: yo no quería que la protagonista permaneciera en la calle; constituía un problema aparte que no me interesaba y que iba a dispersar el conflicto. De ahí ese breve paréntesis en el principio («la puerta de calle estaba abierta, como siempre») que, por añadidura, instalaba una idea de precariedad: ella, sin duda, no estaba viviendo en el Edificio Kavanagh —esto pasa con frecuencia cuando una está muy metida en lo que narra; lo que va inventando para resolver un determinado problema resulta tener una carga «por añadidura»—. La noche, la falta de dinero, la puerta de calle abierta aportaron su propia carga y fueron montando la situación desesperanzada en la que se encuentra la protagonista.

Hay un aspecto de la escritura que resultó fundamental pero que no planifiqué; simplemente se dio, tal vez arrastrado por la corriente creadora que despertó en mí la frase de la magnolia azul. Se trata del punto de vista:

indirecto libre, sí. O, para decirlo en cristiano, una tercera persona tan pegada a la primera que casi se funde con ella. Me ha pasado que más de un lector me porfió que el cuento estaba narrado en primera persona. Supongo que el hecho de que la protagonista no tenga un nombre, que siempre se la indique como «ella» (una casi sustitución del «yo») contribuye a esa impresión. Si se llamara de alguna manera, el solo hecho de nombrarla establecería una distancia entre el narrador y la persona narrada. Se perdería el efecto de interioridad, la visión subjetiva de los acontecimientos, que resultaba irremplazable, ya que no eran los acontecimientos en sí los que importaban (una suma de desgracias posibles en cualquier vida pero que, contadas en forma lineal, podrían haber resultado un melodrama) sino la persistencia de la muchacha en negar la realidad, en interpretar todo indicio como un mensaje optimista.

Ya instalada ella adentro del edificio (sin ascensor) y sin haber encontrado la llave, yo necesitaba prolongar tanto como fuera posible su búsqueda para, sentada en las escaleras, darle tiempo de pensar y de mostrarse. Cartera llena de cosas, claro. ¿Cuál es el elemento que puede alargar el tiempo de búsqueda de una llave?: monedas; muchas. Pero, ¿por qué alguien puede tener la cartera llena de monedas? Fue entonces que se me ocurrió el episodio de la alcancía, que resultó mucho más que un recurso: en ese episodio, ella, Nacho y la relación entre los dos aparecen al desnudo. Ella saca y acomoda las monedas mientras empieza a pensar qué hizo ese día y se le entrecruzan el episodio de la alcancía y otros que van surgiendo por asociación libre. Ese mecanismo de reconstrucciones y asociaciones libres, con la muchacha sentada en la escalera revolviendo monedas mientras la luz se apaga y ella tiene que volver a encenderla, es el sostén de la primera parte del cuento. En la segunda, cuando toda esperanza de encontrar la llave en la cartera se ha esfumado, aparece la acción: si la llave no está, no queda otra posibilidad que salir a buscarla. A partir de ese momento, ella recorre lo que hizo ese día no solo con el pensamiento sino también de manera real: va a los lugares donde algunos de esos hechos sucedieron.

No voy a detallar cómo fui concibiendo cada uno de esos incidentes. Como ya dije, la *conditio sine qua non* era que armaran un día casual y, al

mismo tiempo, permitieran vislumbrar el callejón sin salida en que se ha convertido la vida de la muchacha.

A propósito: no me proponía escribir un cuento moral en el que la chica buena ha sido perjudicada por su pareja y otros individuos. Ella miente que está embarazada en un intento por reconquistar a Nacho; no vacila en acostarse con su jefe cuando Nacho le pide una prueba de su embarazo; le escribe a su madre por interés. ¿Por qué iba a tener ella reparos morales?: se defiende como puede y con las pocas armas de que dispone. No se siente culpable y sueña con que las cosas por fin se arreglen. Yo sabía cómo funcionaba su pensamiento mágico. Lo había observado en la muchacha de quien tomé mi personaje, había advertido una tendencia similar en muchas otras personas y, sobre todo, había exhumado mi propia tendencia — esporádica— a ese tipo de pensamiento. No es extraña esa indagación en uno mismo para componer personajes, aun aquellos que, en apariencia, son diferentes de nosotros: creo que toda persona contiene, de algún modo, al loco, al estafador, al altruista, al héroe, al asesino; si no, no solo la escritura de ficción, tampoco la lectura de ficción sería posible: no podríamos, como lectores, identificarnos aun con personajes que parecen muy alejados de nuestra propia experiencia; lo cierto es que, a medida que avanzaba con la escritura, iba conociendo tan bien los mecanismos mentales de ella que, sin desconfianza, me iba dejando llevar por su corriente de pensamiento. (Quiero dejar claro que no siempre el desenfreno me da buenos resultados; estoy alerta, cosa de eliminar sin piedad las explosiones de mi locura cuando no ayudan al texto. En este caso, tal vez por lo irracional de la protagonista, creo que funcionaron). Sus asociaciones libres, sus fantasías, sus actos fallidos salían como mandados por cada situación. Un ejemplo: «perejil tapioca»; lo escribí sin saber de dónde venía esa expresión. Igual la dejé; entendí que tenía que ver con algo que venía de su infancia y que expresaba su rabia: resultaba coherente en el texto. Otro ejemplo: «Naranjos, no sabía por qué, muchos naranjos»; a ella se le ocurre cuando trata de distraerse para no pensar en el hombre gordo que tiene encima. Y, la verdad, en el momento en que lo escribí yo tampoco sabía por qué se le había ocurrido eso. Solo cerca del final, cuando ella recuerda los juegos con su hermana y los naranjos aparecen como una representación de lo dichoso,

empieza a adquirir sentido que, en una situación tan sórdida, a ella se le haya cruzado un árbol vinculado con el sueño de la felicidad.

Al escribir esa escena de fornicación con el señor Núñez, pensé que otro de los recursos que ella inventaría para evadirse sería el de recitar algún poema. Con absoluta premeditación colegí que alguien que no tiene el hábito de la lectura podría recordar un poema aprendido en el secundario que le hubiese gustado. ¿Qué poemas de los estudiados en el secundario me habían gustado a mí? El primero que acudió fue «En paz», de Amado Nervo. Sin darle más vueltas, escribí: «Muy cerca de mi ocaso yo te bendigo, vida, porque nunca me diste ni esperanza fallida». Para mí, esos versos solo indicaban uno entre varios recursos que inventa ella para evadirse de su realidad inmediata. Pero años después Sylvia Iparraguirre, en un análisis exhaustivo y deslumbrante que hizo de «La llave», encontró esos versos cargados de sentido, la premonición de un final que la protagonista ignora. Esa interpretación me impresionó: yo no la había previsto ni la había advertido hasta entonces. Lo que sigo ignorando es si en la elección de la cita actuó el inconsciente de la protagonista o el mío. Creo, sí, que cuando una está muy compenetrada con el mundo que está creando, buena parte de lo que inventa, aunque parezca azaroso, está trabajando a favor del texto.

Otro momento de compenetración con el inconsciente de la protagonista me resolvió el final. Desde el comienzo, yo tenía claro cómo iba a resolver anecdóticamente el cuento. Pero estaba en los últimos párrafos y todavía no sabía cómo iba a llegar a la última escena. Hasta la instancia en que ella se da cuenta de que no tiene ganas de comer pan recién salido del horno (algo que siempre había deseado fervorosamente): la primera señal que registra de que las cosas han empezado a desmoronarse. Entonces, sin premeditación de mi parte, como surgido de su desolación y su rabia, se le cruzó: «Culo negro». Me sorprendí. Pero apenas lo vi escrito supe que era eso lo que tenía que pensar. La expresión me remitió a un chiste malo que escuché alguna vez y que vinculaba el culo con una magnolia (tal vez era otra flor pero qué importaba). Le adjudiqué a la protagonista esa asociación. Todo cerraba: el día había empezado con «magnolia azul» y terminaba con «culo negro». Entonces —y esta sí fue una elección lúcida— se me ocurrió

una especie de broma secreta que ahora voy a revelar. Ella, ante este chiste que vincula el principio con el fin del día, piensa «La realidad es como círculos». Esas, exactamente, fueron las palabras que me dijo Borges cuando yo tenía veinte años, la primera vez que me encontré con él. La realidad es como círculos. Me encanta eso. Que una chica desamparada y sin lecturas esté creando, sin saberlo, la misma frase que una vez inventó Borges.

Hasta acá, lo que puedo, o quiero, decir sobre la escritura de este cuento. Supongo que podría seguir, no infinitamente pero casi: cada frase, cada escena, tiene una razón para estar y un motivo, oscuro o no, que la hizo aparecer. Lo que me importa es, simplemente, revelar cómo, a veces, el subconsciente, el azar, la lucidez y la búsqueda pueden jugar de nuestro lado cuando estamos inventando una ficción.

De cuando vislumbré la zarza ardiente: acerca de «Los que vieron la zarza»

Veinte años y varios cuentos escritos. Algunos, según dicen, aceptables: «Retrato de un genio», «Ahora», «Trayectoria de un ángel», «Las amigas», «Los juegos», «Dios». Visto desde medio siglo después, se puede arriesgar que el panorama no era del todo malo. Pero a los veinte años estoy furiosa: la mía es una generación de varones; se jactan de su masculinidad. Sus ficciones destilan violencia y sexo. Percibo cierto desdén por el medio tono de mis cuentos, por el predominio de los conflictos domésticos y los niños. No parece pesar en mis jóvenes contemporáneos la dureza de mis críticas ni la autoridad que —a fuerza de trabajo y a despecho de mi aspecto— me vengo ganando en *El Escarabajo de Oro*. O tal vez pesa demasiado. Lo cierto es que estoy harta. «Quiero demostrarles que puedo encarar cualquiera de sus temas, sin problema», le digo a Abelardo Castillo. Y él, con esa intuición y esa generosidad que lo hacen pescar al momento lo que necesita el otro y tirárselo al voleo, me dice: «¿Y por qué no escribís sobre un boxeador que siempre pierde y tiene que volver cada vez a su casa y explicárselo a su mujer?».

Soy futbolera: de fútbol sé lo que me pidan; de boxeo, he visto escenas en los noticieros del cine, conozco la rivalidad entre Gatica y Prada, una vez lo vi a Lausse en la playa de El Ancla, y a los once años salté de alegría cuando Pascualito Pérez le ganó a Yoshio Shirai el título mundial de los moscas. Poca sapiencia para componer a un boxeador. Y, sin embargo, aunque un poco aterrada, sé que voy a terminar escribiendo ese cuento.

De Castillo aprendí qué es un *cross*, cómo se pega el *uppercut*, cuál es el olor del aceite verde y, sobre todo, cuánto de épica puede tener el boxeo. El resto lo fui asimilando de las peleas que, a partir de ese momento, escuchaba por la radio. Todavía resuena en mí el ritual de los sábados a la noche, el sabor a ceremonia que tenía el anuncio «Es la úuuultima pelea de

la noche». Sin esfuerzo, entré en un mundo que me iba resultando cada vez más fascinante. El boxeo ya no me era extraño.

Una tarde me senté ante la Olympia y escribí: «Es así, va la vida en eso». Empezaba a saber cómo era mi personaje. De un tirón escribí el primer párrafo y me di cuenta de algo: lo que conocía de ese personaje era la intensidad de su pasión; de sus vivencias, en cambio, sabía muy poco; si escribía el cuento desde su punto de vista me iba a salir un boxeador de utilería. Entonces se me ocurrió narrar la historia desde aquellos que rodeaban al boxeador —su mujer, sus hijos, el comentarista de la radio, los vecinos—, a los que sí era capaz de conocer a fondo. Sé que después algunos críticos y lectores destacaron como un hallazgo formal el desplazamiento del punto de vista. Confieso que no me propuse la más mínima innovación y que del punto de vista solo tenía un conocimiento intuitivo. Creo ahora que no lo había manejado mal en los cuentos anteriores, pero por puro olfato. Con el recurso de ir deslizando la perspectiva de un personaje a otro solo estaba tratando de sortear con cierta elegancia una limitación. (Creo que, en muchos casos, lo que luego se ve como un hallazgo formal responde al desesperado intento del autor de resolver una imposibilidad). Apenas pasé, luego de los dos primeros párrafos, a la mirada de Anadelia, la hija menor, me apropié de la escritura. Luego, a medida que la mirada se desplazaba a la mujer, al hijo, fui sabiendo qué le pasaba a cada uno respecto del boxeador y, a través de ellos, fui conociéndolo a él en su complejidad, y queriéndolo. Al principio solo tenía nombre: Néstor. El apellido no lo encontraba. Pero una noche tuve un sueño: yo estaba en el Luna Park, a punto de subir al ring. Vestía un pantaloncito de raso bien convencional y una púdica musculosa. Mi rival era Raúl Parini (un notable actor chileno de esa época, alto y de aspecto fuerte). Un segundo antes de que subiéramos al cuadrilátero, mis amigos de *El Escarabajo de Oro* —Abelardo Castillo, Vicente Battista, Raúl Escari— me rodearon y me aleccionaron en función de mi futuro buen desempeño: que el *cross* de derecha, que el bailoteo, que el directo a la pera. Yo pensaba: me rodean, me dan indicaciones, pero ¿ninguno de estos hijos de puta se da cuenta de que Parini me va a matar? Igual, por amor propio, subí

al ring. Ignoro el papel que hice en el cuadrilátero porque ahí me desperté. A partir de esa noche mi personaje se llamó Néstor Parini.

Creo que no hay que ser un experto en interpretaciones oníricas para entender que, de pies a cabeza, yo sentía que me había propuesto un cuento que estaba por encima de mis posibilidades. Un día, cuando trataba de describir el mundo en el que había entrado Irma Parini a los dieciocho años, algo se soltó. Siempre consideré ese instante como un mojón en mi escritura. Sin haberlo previsto, estaba escribiendo: «... la comarca a la que había entrado como a un sueño cuando a los dieciocho años, de puro enamorada, se dejó caer en la locura de otros, de los que arden en la vigilia acosados por una pasión que los elevará hasta las regiones inconmensurables, o los quema de muerte, hasta las entrañas». Fue tan fuerte para mí haber escrito esas palabras que, me acuerdo, me levanté de la silla y me puse a caminar por la casa como una loca. Estaba hablando de mi boxeador pero también —difusamente lo supe— de un asunto que me acosaría desde entonces o que, tal vez, ya me acosaba: el de los elegidos. O mejor: el de aquellos que *se eligen elegidos* y, buscando algo que está por encima de sus posibilidades, terminan dándose de cabeza contra la pared (o sea que también estaba hablando de lo que más temía: el fracaso). El título viene de ese descubrimiento. Y el acápite de Borges también.

De cuando lo terminé, hay un episodio que atesoro. Ocurrió a las seis de la mañana de un sábado de 1963, en el bar Unión, de San Telmo, en una larga mesa con la gente de *El Escarabajo* y allegados. Como ya dije en otro texto, eran épocas en las que, después de las reuniones de los viernes en el Tortoni, solía ocurrir una cena tardía en Bachín o en Pippo, alguna parada en Los 36 billares, la visita a otros bares. Esa era una noche muy especial porque estaba Armando Tejada Gómez, que no hacía mucho había venido de Mendoza —para embestir Buenos Aires, decía, y en buena medida fue lo que hizo—. No me acuerdo por qué, a las seis de la mañana, habíamos ido a parar a San Telmo. Éramos muchos y tomábamos vodka. Debíamos estar cansados pero ni nos dábamos cuenta. Alguien me propuso: ¿por qué no leés «Los que vieron la zarza»? Ahora debe sonar raro, pero éramos así. Todos. Leer lo que acabábamos de escribir y escuchar lo que habían escrito los otros eran actividades que se nos acomodaban a cualquier horario y a

cualquier lugar. Entonces saqué el cuento y me puse a leer. Tejada Gómez, me acuerdo, estaba sentado justo enfrente de mí. Cuando terminé la lectura se levantó, inclinó su cuerpo enorme sobre la mesa, me tomó la cara con las manos y, como si me estuviera ungiendo, me dio un beso en la frente.

No sé si el cuento fue útil para que mis compañeros de generación dejaran de pensar que mis temas eran menores; sí estoy segura de que el problema dejó de preocuparme.

Interludio tres

El descubrimiento

Escribí mi primer cuento por amor propio. Tenía diecisiete años, asistía religiosamente cada viernes a la noche a las reuniones de la revista *El Grillo de Papel* en el Café de los Angelitos (que no era el engendro turístico que es hoy sino un enorme y viejo café de barrio), atendía, fascinada y muda, a ardientes discusiones sobre socialismo, ortodoxia, existencialismo y literatura y, sobre todo, tuve el privilegio de escuchar, leídos en primera lectura por sus autores, cuentos de Abelardo Castillo y de Humberto Costantini, lo que me provocó una revolución estética y emocional. Pero yo cuentos no había escrito en mi vida, solo textos a los que no habría podido acomodar dentro de ningún género, con excepción de uno —«¿Te gustan las aceitunas?»—, perteneciente a una especie no catalogada que había inventado y a la que denominé «túnguele».

El viernes al que me voy a referir había llevado a la reunión varios de esos textos; Castillo y Liberman me los habían pedido porque pensaban elegir uno para publicarlo en el número cuatro de la revista. Lo cierto es que, entre los muchos desconocidos —al menos por mí— que solían asistir a las reuniones, cayó un poeta al que le decían el Gorrión. Tenía la actitud exacta de varón que se las sabe todas; sin pedirme autorización, agarró mis papeles, que estaban sobre la mesa, y se puso a leer. Al rato, me dijo torciendo un poco la boca: «Sí, está bien, pero eso no es un cuento: en los cuentos la gente fuma, tiene tos, usa sombrero». Quedé fulminada por el odio: yo no le había pedido su opinión, y tampoco había pretendido escribir un cuento. Sin contar con que, de una sola frase, ese gorrión había desbaratado el aura de invulnerabilidad que mi condición de adolescente mujer me venía otorgando en las reuniones. Como no podía hacer lo que realmente quería —darle una buena patada—, el único camino que se me ocurrió para no quedar maltrecha fue demostrarme a mí misma que, si

quería, podía escribir un cuento. De lo que se desprendería que el gorrión ese era un perfecto idiota.

Fue así que al día siguiente, sin otro recurso que mi determinación, me senté ante la Royal prestada por el novio de mi hermana y, sin preocuparme por lo que vendría después, anote «A veces me da una risa». Siempre me intrigó la razón por la cual, ante el aun inexplorado acto de narrar, fue esa la primera frase que acudió a mí; me gusta creer que, en cierto modo, pudo haber sido una anticipación. ¿O no es una especie de risa —no exenta de horror ni de piedad ni de maravilla— lo que a veces me provocan ciertos actos de la gente (incluida yo misma) y me mueve a narrarlos?

Aun ignoraba que no hay tos ni sombrero que valgan si se desconoce la cualidad de ciertos sucesos de hablar por sí mismos, y que el secreto de un buen cuento reside menos en encontrar esos sucesos que en dar con el modo de volverlos elocuentes. Tampoco sabía que la ficción no es una continuidad en el camino de la escritura: es un salto. Salto que, gracias a aquel poeta-gorrión, yo estaba dando. Arrastrada por el misterio de la frase inicial, iba descubriendo la libertad de hablar con una voz y desde una situación que no eran las mías, el poder de instalar en el mundo una historia que antes no existía. Como si aquellas historias que inventaba dando vueltas en el patio de mis abuelos, o las aventuras que urdía de noche cuando no podía dormirme de tanto imaginar, hubiesen, por fin, encontrado su cauce.

Por supuesto, mientras tecleaba como había soñado que teclean los escritores, no pensaba en esto último que acabo de conjeturar (a diferencia de lo que me pasa con mis otros cuentos, en los que puedo indagar en el proceso de construcción, en este caso solo puedo hacer conjeturas). Simplemente escribía. En algún momento me detuve, un poco sobresaltada. ¿Y ahora cómo sigo?, me acuerdo que pensé. Leí lo último que había escrito. Y ahí ocurrió algo en lo que hoy puedo vislumbrar cierta disposición para la narrativa: me di cuenta de que ese era el final. Un buen final, por otra parte, ya que la protagonista, que ha empezado aludiendo a la risa, termina llorando en la cama.

El cuento se publicó en el número cuatro de *El Grillo de Papel* y —supongo que porque figuraba mi edad— tuvo una recepción bastante afortunada.

A propósito de esto, voy a contar un episodio que, por varias razones, fue imborrable para mí. Había una fiesta en la casa de Ernesto Sabato. Los dos directores de *El Grillo de Papel* con sus novias habían sido invitados, y me llevaron también a mí. Cuando Sabato me conoció, dijo: «Leí su cuento; me pareció muy bueno». Lo que no le impidió un rato después, luego que Castillo le preguntara por su hijo Marito, contestarle, mientras me miraba con fijeza: «No me gusta que los chicos vengan a las reuniones de grandes».

En esa fiesta estaban Rafael Alberti, María Teresa León, Astor Piazzolla, y otras celebridades. Yo me enteré después; *in situ* no reconocí a nadie. Pero de pronto se me acercó un hombre y me dijo que él era editor y que, si yo tenía diez cuentos como el que acababa de publicar en la revista, él me editaba un libro. Me dio vergüenza confesarle que ese era el primer y único cuento que había escrito en mi vida. Le dije: «Diez no; tengo cuatro o cinco». Y, puesto que había rendido Química General como voluntaria — apenas terminó el cuatrimestre—, Análisis Matemático I en primera fecha, y tenía por delante un mes completo de vacaciones de invierno, pensé: «En diez días escribo diez cuentos; en los diez siguientes, los corrijo; y me quedan diez días para disfrutar de las vacaciones».

En todo ese mes no pude ir más allá de la primera página de un borrador que, con el tiempo, fue mi cuento «Las amigas». Empezaba a entender que la cosa no iba a ser tan fácil y que, si quería seguir con la escritura, no me quedaría más opción que trabajar. En efecto, no volví a escribir una ficción con ese grado de inocencia o de ignorancia, ni a toparme, de manera imprevista, con un final. Y no sé si le puse la tapa al Gorrión. Tal vez, laboriosamente, todavía lo sigo intentando.

La novela y otras aventuras

El estado de aventura: a modo de introducción

Antes de, siquiera, soñar con ser escritora imaginaba al autor como alguien que construye una ficción del modo en que yo la leo: secuencialmente, llevado por los acontecimientos. Cuando empecé a adentrarme en los trajines de construir un cuento aceptable, atribuí el don de la escritura secuencial solo al novelista, quien escribiría guiado por una trama que crece linealmente, derivándose a veces en subhistorias que se abren como ramas de un tronco único, firme, cautivante: la novela. Me afirmaba en aquellas novelas que habían hecho de mí una lectora, como *Los tigres de la Malasia*, *David Copperfield*, *Los miserables*, *Crónica de los pobres amantes*, *Los gobernantes del rocío*, *Cosa de risa*; no podía despojar a sus autores (en quienes en esos tiempos, sinceramente, pensaba muy poco) de la fascinación y la expectativa crecientes que yo había experimentado al leer sus libros. Estoy convencida de que hay novelistas genuinos que, hasta cierto punto, trabajan de esa manera. Y aun cuando sé que, incluso aplicada a esos novelistas, la figura de «novela escribiéndose como uno la lee» es ingenua, casi infantil, esa figura sigue operando en mí como un mandato: un mandato que nunca pude dejar de trasgredir.

En el origen de lo que luego serán mis novelas, o algunas nouvelles, o aun ciertos cuentos, no hay nada parecido a un comienzo, a una trama a seguir, o a un punto de llegada. Apenas algo complejo y casi abstracto que difusamente quiero expresar, uno o dos personajes centrales, algunas escenas. Todo lo demás es incerteza. Solía llamar a esa instancia «estado de novela», pero solo porque la hice consciente durante la escritura de *Zona de clivaje* y de *El fin de la historia*. Con el tiempo me di cuenta de que ese moverme sin brújula, construyendo pedazos de un mundo que, por el momento, carecía de forma, no solo me había sucedido en las novelas; con distintos grados de indefinición, ese «estado de aventura» (nombre más

abarcador y apropiado) me ha venido sucediendo desde que escribo ficciones.

Acerca de *Zona de clivaje*

En su origen, esta novela no se llamó *Zona de clivaje* ni fue pensada como novela. Iba a ser un cuento, se llamaría «Los juegos» y, según mis cálculos —yo aun no había abandonado mis estudios de física, tenía veintiún años y cierta fe en mis estimaciones numéricas—, cabría en no más de diez páginas. Estaba leyendo *Extraño interludio*, de Eugene O'Neill, y una frase de Nina (no sé cuál y, hasta el momento, no me animé a la relectura de esa obra infinita) me llevó a inventar entera la trama: una mujer de veintisiete años que, desde los diecisiete, es amante —y también compañera de andanzas y confidente— de un hombre que ahora tiene cuarenta, avatar autóctono de Don Juan. La causa del conflicto: la nueva conquista de él, una muchacha de diecisiete años, en la que la protagonista se ve reflejada y a quien, sin conocerla, odia. La muchacha es lo que ella ya nunca volverá a ser: una adolescente. Cerca del final hay una pelea impiadosa entre los dos. Ella, por primera vez en los diez años que están juntos, le ha pedido que renuncie a acostarse con una de sus conquistas. Él se va igual. Ella piensa en abandonarlo, piensa en enloquecer, piensa en matarse. Al fin se compone: vuelve a ser ella. Decide que lo va a esperar, como siempre, que va a escuchar sus andanzas, como siempre, que las seguirá escuchando, y lo seguirá esperando. «Hasta que vos, amor, decidas matarme».

Esta era la trama y esas, textualmente, las palabras del final. El impacto de la invención fue tan fuerte que, sin meditarlo ni un segundo, me senté ante mi Olympia portátil y escribí un párrafo que empezaba así: «Nosotros dos jugamos mucho. Cuando estamos en el bar de una estación siempre pedimos café con leche y medialunas, nos sentimos tristes y recordamos un viaje desde muy lejos a través del campo gris». Esa misma tarde supe que ella se llamaba Irene Lauson y él Alfredo (su apellido lo encontré poco después), decidí sus edades (debo aclarar que, a los veintiún años, los veintisiete me parecían una edad casi de renunciamento para una mujer) y

sus actividades: ella, estudiante precoz de física; él, neurocirujano. Y, sobre todo, sabía qué quería decir con esa historia. Rápidamente lo explicaba así: es el conflicto que tiene una mujer entre su cerebro y sus tripas.

Lo que no sabía era lo que en realidad me pasó: a partir de esa primera anotación me puse a escribir en un estado de exaltación y con una continuidad desconocidos hasta entonces por mí y el texto avanzó vertiginosamente. Pero no hacia el final, como se supone que tiene que avanzar la escritura de un cuento: hacia los costados y hacia atrás. Cuando me quise acordar, estaba construyendo con minuciosidad y con bastante alegría escenas en las que una Irene adolescente desea, más que ninguna otra cosa, ser corrompida por el neurocirujano adulto y poner a prueba su propia inteligencia, su excepcionalidad y su dureza escuchando y disfrutando las aventuras de Don Juan.

Descubrí varias cosas durante esa primera etapa de escritura. La primera —fundamental para mi salud y mi futuro— fue que yo era una escritora diurna. Hasta entonces, movida por el prestigio literario de la noche y por los hábitos de los escritores que empezaba a conocer, me venía forzando a escribir en horario de vampiros y aspiraba a las ojeras (atributo cultural que nunca conseguí). Pero esa temporada de mis veintiún años en que mi locura se desató no tuve ni tiempo ni ganas de pensar en *cómo debe ser* un escritor que se precie: me despertaba muy temprano y, antes que cualquier otra cosa, escribía. Noté que mi imaginación y mi prosa son más libres por la mañana y que, para escribir algo aceptable, no hay ojeras que valgan. O sea: ya que algún día iba a terminar armándome una imagen, mejor ir construyéndola con fragmentos propios —aunque no estuviesen garantizados— que con prestigiosos mandatos ajenos. Otra cosa que noté, y que todavía me cuesta aceptar, es que no soy un puro producto de mi voluntad: cuando mi texto llevaba casi ochenta páginas, tuve que admitir que nunca sería lo que yo seguía pretendiendo que fuera: un cuento. Sin que me lo hubiese propuesto, estaba escribiendo algo que algún día, si me daba el cuero, iba a ser una novela. El impacto del descubrimiento fue tan fuerte que interrumpí la escritura.

No me resultó fácil tomar esa decisión; yo había pensado ese cuento integrando mi primer libro que, en lo demás, estaba completo. Recuerdo

una discusión con Castillo en la que, bastante desesperada, le explicaba que yo no podía publicar el libro sin ese texto: que ahí yo había encontrado una instancia nueva y, sin esa instancia, el libro —absolutismos de mis veinte años— ya no me representaba. Me dijo: ¿Por qué no escribís un cuento con esos mismos personajes? De ahí salió «Las monedas e Irene». El mundo familiar de esa Irene (por exigencias de la trama, obligadamente burgués) no es el de la Irene de la novela, que yo iba a terminar de definir años después. Y el personaje de Alfredo es un reflejo del que, apresuradamente y con poco conocimiento de causa, yo había descripto en ese párrafo inicial con el que empezó todo y del cual, en la novela, no queda nada. Pero el empuje me sirvió para escribir el cuento que completaría mi primer libro.

Lo que en rigor no pude fue seguir con la novela. Hasta 1981 escribí infinidad de escenas, reflexiones, capítulos que no correspondían a nada. De todo lo hecho hasta ese año solo quedan fragmentos, varias ideas y, completas aunque con correcciones, la escena en que Irene ve por primera vez a Alfredo, la del Saint-James, la de la mueblería, y alguna otra. Pasé innumerables veces de la primera a la tercera persona y de la tercera a la primera; le encontré el apellido a Alfredo: Etchart; él, de neurocirujano, viró a neurólogo. Después de pasarme meses lidiando con libros de neurología, me dije: ¿para qué diablos te complicás la vida con una profesión tan poco familiar? Fue así que Alfredo empezó a ser profesor de literatura. También decidí que el título no sería «Los juegos» (nombre que había robado de mi primer cuento, al que se lo restituí). Y, sobre todo, después de años de haber contestado «una novela» a la pregunta —siempre irritante— «¿qué estás escribiendo?», entendí que «estar escribiendo una novela» suele ser la coartada perfecta para un escritor cuando se siente culpable de no estar trabajando. No volvería a dar esa respuesta hasta que fuera un hecho. Pero siempre tuve claro que quería —necesitaba— escribir esa novela. Y que, inevitablemente, terminaría escribiéndola.

Lo que sí hice durante ese largo período —en el que publiqué dos libros y escribí parte de los cuentos de *Las peras del mal*— fue ir descubriendo algunas cosas sobre la literatura y sobre mí; cosas que, a la larga, harían de *Zona de clivaje* lo que es. Uno: no había interrumpido la escritura de la novela a los veintidós años por el impacto de un descubrimiento —como

había creído entonces—, sino porque en ese momento era incapaz de ir más allá; no solo carecía de cierta sabiduría literaria para construirla, lo que sobre todo me faltaba era experiencia de vida; había podido narrar con cierta proximidad la adolescencia de Irene pero no sabía cómo se cuenta la pérdida de la adolescencia puesto que yo misma me negaba a aceptar esa pérdida. Dos: Irene no debía tener veintisiete años (a los veintiuno me había parecido una edad atroz) sino treinta, por lo que simbólicamente significa esa edad para una mujer. Tres: yo tenía un buen conflicto novelístico pero carecía de una trama, y me gustan las novelas que, como dice un amigo mío, tienen aventura; pretendo que el lector que se sumerge en una ficción desee no escapar de ella hasta el final. Cuatro: la mujer (Irene Lauson) que yo ahora estaba concibiendo, aun a precio de perder el Paraíso, no se quedaba esperándolo a Alfredo Etchart «hasta que vos, amor, decidas matarme». Cinco: el conflicto que desde los veintiún años había querido plantear no se enunciaba —como yo entonces lo había hecho— mediante el par «cerebro-tripas» (dupla tramposa y colonizada que ladinamente exalta el espíritu en desmedro del cuerpo, en el mismo sentido en que la gran literatura escrita por hombres lo ha hecho); se enunciaba instalando, en el lugar de las tripas, la palabra «cuerpo», término que ahora ha adquirido entidad pero que, décadas atrás, estaba bastante devaluado. Contra los principios aprendidos, creía —sigo creyendo— que para una mujer su cuerpo es trascendente y que, hasta que no me animara a reflexionar sobre esto, estaría entendiendo el mundo por cuenta de otro. Aceptar que el cuerpo era un tema tan susceptible de reflexión y tan interesante como la prestigiosa alma fue lo que me dio la nueva dimensión de la novela. El cuerpo y la asunción de la soledad —de la libertad—: ahí estaban ahora, para mí, las dos cuestiones de fondo.

En el transcurso de 1981 estos descubrimientos empezaron a cuajar y entré en un período de escritura que creí definitivo. Tres incidentes literarios, entre varios otros de ese tiempo de creatividad, fueron decisivos. Uno: la resolución anecdótica del final. Dos: la introducción del tema de la madre. Tres: el hallazgo del título.

Respecto del final, hacía tiempo que la determinación-resignación de Irene en la última línea no me convencía: tenía claro que ella debía

animarse a romper con ese vínculo y asumir la soledad. O sea: animarse a ser libre. El problema era cómo resolver narrativamente esa decisión. Lo primero que se me ocurrió fue instalar a Irene en su balcón —ámbito que supone una instancia de muerte— y allí, en el mejor estilo hamletiano, pensar en matarse, en dejarse arrastrar por la locura, en seguir compartiendo las aventuras de Don Juan. Y, por fin, renunciar a cada uno de estos escapes y elegir la soledad. En lo ideológico, la resolución estaba bastante bien; en lo narrativo, esta escena estática y puramente expositiva era un perfecto bodrio. Entonces se me cruzó un cuento que tenía proyectado escribir, «La autodidacta»: una mujer que premeditadamente se deja «levantar» por un desconocido para oficiar un quiebre en su vida. Ahí estaba el final de la novela. Era una ruptura en el sentido fáctico: una traición. Durante esa circunstancia, tan poco propicia para el pensamiento, sucederían las reflexiones de Irene y la revelación final. Fuera de unos apuntes, no escribí ese capítulo hasta años después, pero tener la resolución me permitió aprehender la novela, apropiármela y, entonces, trabajar en ella de una manera nueva.

El tema de la madre se me metió por la ventana. Yo necesitaba un capítulo que indicara el paso del tiempo entre la pelea con Alfredo y la aventura final de Irene. La visita de la madre acudió a mí como un mero salvavidas. Pero se ve que, subrepticamente, actuaron en mí dos convicciones y una ocurrencia afortunada. Primera convicción: es inaceptable en una novela eso que suele llamarse «páginas grises» y que no es otra cosa que texto de relleno: si un capítulo no tiene luz propia, lo más saludable es desecharlo. Segunda convicción: la maternidad, igual que otros roles asignados a la mujer, no es una fatalidad biológica ni debe ser una exigencia social. Es, debe ser, una opción ante la cual una mujer elige libremente. La ocurrencia afortunada provino de mi propia madre, personaje increíble que podría dar para varios tomos. El hecho es que, apenas Guirnalda (la madre) entró en escena, fui arrastrada por el personaje, y el capítulo, en el que inesperadamente se coló el matador de cucarachas, empezó a tomar una dimensión imprevista. Lo cierto es que, prácticamente de un tirón, escribí en su versión casi definitiva el capítulo de Guirnalda,

que me resulta entrañable. Y que, en cuanto a mi concepción de la novela, fue fundamental.

Respecto del título: desde hacía años venía arriesgando y descartando posibles nombres. En ese 1981 de descubrimientos me acordé, de golpe, de los planos de clivaje. Desde los dieciséis años, cuando aprendí su significado en una clase de geología del curso de ingreso a la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, me perturbó la contradicción de los cristales, cuya hechura es lenta y cautelosa (como si cada partícula debiera buscar con cuidado el punto donde encontrará su equilibrio más estable) y cuya estructura final, rígida y perfecta, contiene en sí misma la llave de su propia destrucción. Zonas disimuladas, los temibles planos de clivaje, en que las uniones interatómicas son precarias y por donde el cristal (casi indestructible) se vulnera y se quiebra. Entendí que el período que yo estaba contando de la vida de Irene Lauson —matemática, cerebral, bastante segura de sí misma— tenía mucho que ver con esta singularidad de los cristales. Ya tenía el título. (Años después, cuando terminé la novela, Juan Forn —entonces director editorial de Emecé— propuso y defendió su publicación en la editorial. Le dijeron que lo publicarían solo a condición de que le cambiara el título. El argumento: que la palabra «clivaje» no figuraba en el Diccionario de la Real Academia Española. Yo había buscado durante años ese título; lo sentía insustituible. Y estaba convencida de que, si la novela funcionaba, la palabra «clivaje» iba a adquirir una significación más allá de los diccionarios. Les saqué la novela).

Lo cierto es que en 1981, con estas tres cuestiones resueltas, me animaba por primera vez a afrontar la escritura de esa novela que me venía empujando desde hacía diecisiete años. Sin embargo, la salida de *Las peras del mal*, la guerra de las Malvinas y una historia de amor bien real que afortunadamente sigue hasta hoy pero que en sus comienzos tuvo todos los condimentos de una telenovela, me desviaron una vez más de la escritura de *Zona de clivaje*. Entre 1982 y 1985 solo compuse unas pocas escenas y rescaté fragmentos entre las resmas de papel escrito en tantos años (el día que terminé la novela, con esos papeles, llené una bolsa de residuos para consorcio).

Recién en 1986 me enfrenté, de verdad, con la instancia de escribir la novela. Fue un aprendizaje y una aventura. Con lo que ya tenía y con lo mucho que me faltaba, empecé el trabajo maravilloso de buscar una forma. La expresión «lo mucho que me faltaba» no es trivial. Tratando de estructurar lo escrito, descubrí los huecos que, poco a poco, en la medida en que fui armando la trama, empezaron a tener un contenido potencial. Básicamente, la historia transcurriría entre la irrupción de la adolescente y la ruptura final, durante dos meses que constituían la zona de clivaje de la protagonista; a partir de esa historia central, el relato se deslizaba hacia el pasado y suponía un futuro. Vislumbré tres partes bastante definidas que irían organizando los sucesos. Por primera vez pude integrar —reescritos— algunos episodios imaginados a los veintiún años o en los años que siguieron, e inventar situaciones y personajes cuando la historia lo pedía. Inventaba compelida por el peso de los hechos y desentendida de aquello que yo quería decir con este libro —y que subterráneamente, a través de situaciones palpables, iba diciendo—. La Remington, la vecina de las tortas fritas, el profesor Enrique Ram, la mujer de Ram fueron invenciones de ese tiempo de construcción. Muy tardíamente, con unos cuantos capítulos escritos, después de intentar varios comienzos fallidos, vi que la novela se abriría con el episodio de la Remington y se me instaló el viejo de las máquinas. Desde esa escena se iría desprendiendo la historia presente. La trama. Lo ya hecho y lo por hacer iba encontrando su lugar en esa trama. Pero varias situaciones que ya tenía escritas y que para mí estaban profundamente ligadas a la historia, no cabían en esas tres partes que, día a día, iban tomando una forma definida.

En enero de 1987, en una quinta de Garín en la que escribí a destajo, tuve una intuición, pero —en rigor— era bastante ignorante en el tema; podía estar equivocada. Un domingo vino a visitarnos Juan Miguel García Fernández que, además de amigo y escritor, era musicólogo. Le pregunté: ¿qué es exactamente una coda? Me lo explicó. Era lo que yo había sospechado, y lo que necesitaba. Las partes de la novela iban a estar separadas entre ellas por una coda. En cada una de ellas contaría aquellos episodios solo lateralmente vinculados al momento actual de Irene pero

esenciales para conocer su mundo. Ya tenía todos los recursos; ahora, solo me restaba trabajar.

Escribí y corregí frenéticamente en esa quinta y cuando volví a Buenos Aires. La escritura no fue secuencial; seguí con el «método» de llenar huecos. Un solo capítulo fue escrito en el orden que correspondía: el último. No sé si fue por la euforia de saber que estaba terminando una obra que me había perseguido durante más de veinte años, o por la sensación de libertad y de locura que me provocaba lo que estaba narrando. Lo cierto es que lo escribí casi sin interrupciones y con la certeza —infrecuente— de que lo que estaba escribiendo era, palabra por palabra, lo que *quería* escribir. El 22 de mayo de 1987 cerré ese capítulo y terminé *Zona de clivaje*.

Otras aventuras

Pienso que la escritura de toda ficción es una aventura, atravesada por hallazgos, dudas, virajes e interrupciones. Solo que, en mi caso, en la génesis de buena parte de los cuentos (los terminados, claro, de los otros todavía estoy buscando, a veces inútilmente, el camino), hay un momento en el que no solo tengo una idea del punto de llegada, sino también una especie de hoja de ruta, muy básica, que —sospecho— me va a llevar hasta el final. Recién entonces empieza, para mí, la escritura. Y aunque esa hoja de ruta cambie en el trayecto, constituye un eje respecto del cual puedo incluso desviarme. Para enunciarlo de otro modo: en un cuento, lo visible es lo que hay para contar y es a partir de ese «para contar» que se va organizando la estructura. Pero hay ciertas ficciones —no solo novelas— que me sumergen en una búsqueda sin mapa y en las que eso «para contar» aparece recién en la última etapa. De la construcción azarosa de esas ficciones es de lo que voy a hablar.

Hay una excepción; un único caso en que la ausencia de hoja de ruta no vino acompañada por un caos original: «Don Juan de la Casa Blanca». Básicamente sabía que en esa ficción quería abordar el conflicto de la mujer de un alcohólico, que no puede entrar en el mundo de él pero tampoco mirarlo, como los otros, desde afuera. Eso era todo: carecía de una historia o, al menos, de algún itinerario. Hasta que, en algún momento, se me ocurrió que la trama iba a seguir una parábola, en el sentido geométrico de la palabra. La historia iba a empezar con una situación de mucha angustia, iba a subir hasta alcanzar su punto de máxima alegría y, a partir de ahí, iría cayendo hacia un nuevo estado de angustia y oscuridad. Me recuerdo contándole mi idea de la parábola a alguien mientras entrábamos en un cine. Yo la percibía con claridad y sabía que la tensión entre los dos protagonistas variaría siguiendo esa figura. Hasta tal punto la veía que, una vez que encontré el principio (no fue fácil; me costó dar con lo que quería: un clima

de primavera explotando afuera en contraste con la desolación del adentro), dejé que los personajes se desempeñaran —y se despeñaran— siguiendo, según la parábola, el ascenso hacia el instante de dicha y el descenso hacia la desesperanza. El trabajo obsesivo sobre los diálogos y los gestos (algo nuevo para mí en ese momento, que me exigió algunas reescrituras) corresponde a una etapa posterior, pero la sucesión de hechos estuvo completa desde la primera escritura. Es mi única ficción con «maqueta» geométrica, y también la única en la que, de algún modo, cumplí con mi mandato de «novelista genuina».

En los otros casos a los que me voy a referir, partí de algo complejo que quería expresar, lo trabajé sin orden, y solo tardíamente pude construir una trama.

El germen de la nouvelle «La crueldad de la vida» —del mismo modo que me había sucedido con *Zona de clivaje*— fue una idea para cuento. Se me ocurrió luego del único intento fallido que tuvimos con mi hermana de llevar a mi madre a un geriátrico. Estábamos las dos en la puerta del establecimiento, espantadas por el lenguaje y las promesas ridículas de la mujer que nos había atendido, divagando sobre la polvareda que habría levantado esa persona arbitraria e ineludible que era mi madre al ser tratada con la melosidad absurda con que acababan de hablarnos. Ahí nomás, al representarnos la escena y del mismo modo que hemos hecho desde que tengo memoria, nos doblamos literalmente de la risa. Ni siquiera tuvimos en cuenta que mi madre ya no era esa mujer arbitraria y poderosa que estábamos imaginando. Y nosotras, riéndonos como pavotas, ¿quiénes éramos? Entonces, como una ráfaga, se me cruzó que esa es la crueldad de la vida: seguir siendo, a pesar de todo, los mismos que siempre hemos sido. E igual que tantas otras veces, en paralelo pensé que ahí había una buena idea para un cuento.

Pero resultó que la cuestión del paso del tiempo y de sus consecuencias fue excediendo el espacio y la estructura de un cuento. Un extravío que había sufrido mi madre, otras pérdidas, varias escenas del pasado, distintas voces, se me imponían y las fui anotando sin un propósito. Salvo el título (inamovible desde ese día en la puerta del geriátrico) y eso borroso que quería decir, nada estaba claro. No tenía idea de lo que iba a contar.

Abandoné el proyecto, le di forma definitiva a *El fin de la historia*, escribí algunos cuentos. Y por fin volví. Ese extravío que había sufrido mi madre —habíamos tenido que salir a buscarla por hospitales y comisarías sin la menor idea de dónde estaba— empezó a tomar fuerza y a despuntar como una historia narrable. En algún momento se me cruzó el león que me ha esperado largamente detrás de la mesa del comedor —tema recurrente en mi infancia y en mi narrativa— y lo vi vinculado a lo que quería decir acerca del paso del tiempo. Encontré la manera de integrarlo a la historia: ella, en la comisaría, mientras espera que le tomen la denuncia por el extravío de su madre, se da cuenta de que ha olvidado al león. Elemental, Watson. Sí, elemental, pero solo después que una lo ha descubierto.

Dos alteraciones a la realidad que quiero mencionar y que ejemplifican lo que dije al respecto en el capítulo sobre la experiencia personal: quienes buscamos a mi madre en comisarías y hospitales fuimos Ernesto y yo; pero en eso esencial de lo que yo quería hablar (el paso del tiempo en esa madre todopoderosa y en esas chicas que se reían de todo) solo la madre y las dos hijas contaban; los maridos no. La búsqueda, entonces, estuvo protagonizada por las dos hermanas. En cuanto a la visita al geriátrico, la hicimos solo mi hermana y yo, pero en el final que yo había concebido para el cuento necesitaba a la madre extrayendo de la niebla en que vivía un vislumbre de su yo esencial: la incluí entonces en el viaje al geriátrico.

A partir de esa escena inicial en la comisaría en que se cruzaban los dos asuntos cruciales —el extravío de la madre y el olvido del león—, arranqué de verdad con la escritura; los fragmentos escritos y los todavía por escribirse fueron encontrando su lugar y componiendo una totalidad. Como en muchos otros casos, fue el azar —esa ocurrencia repentina y afortunada del león— lo que acabó componiendo las cosas. Lo que no sé —lo que tal vez nunca pueda responderme— es si ese azar se habría producido de no haber pensado obsesivamente en mi tema.

Un origen de otra índole es el de «La muerte de Dios»; reside en una deuda que tenía conmigo misma: hablar de cómo inventé a Dios y de la relación singular que mantuvimos los dos hasta que lo maté. A los diecinueve años escribí un cuento que se llamaba «Dios», pero apenas rozaba lo que yo quería decir sobre la cuestión (lo publiqué solo en la

primera edición de *Los que vieron la zarza*; después lo descarté por inocuo). Casi cuatro décadas después, volví sobre el tema. Acumulé ideas, historias, textos fragmentarios que se superponían entre sí y carecían de toda armazón. Anecdóticamente, tenía un solo asidero, proporcionado por la realidad: la fiesta en la que yo, a los catorce años, para conquistar a un chico ateo que me gustaba y hacer polvo a una compañera creyente con la que tal vez rivalizaba, me puse a cuestionar la existencia de Dios, con argumentos tan sólidos y con tanta pasión que acabé convenciéndome de su inexistencia.

Sabía entonces que cerca del final habría una fiesta, un muchacho deseable y una discusión; decidí que la trama recorrería el día en que la protagonista —Mariana, habitante de otras historias mías— va a esa fiesta, en la que se consumará la muerte de Dios. No voy a contar (porque son innumerables) con qué elementos de mi historia y con cuáles alteraciones de la realidad armé esas horas. Sí voy a decir que una mañana, bajo un árbol, después de haber nadado hasta el agotamiento, vi la estructura que me permitiría no solo ordenar en tres partes los hechos de la trama central sino, además, desplegar varias cuestiones que no cabían en esa trama pero que necesitaba decir acerca de mi historia personal con Dios. Bajo el árbol hice un descubrimiento que me gustó. La primera y la segunda partes empezaban con un despertar; la tercera, menos literalmente, era una especie de despertar: a la soledad. «Primer despertar», «Segundo despertar», «Tercer despertar». Entre uno y otro, sencillamente, la historia de Dios. En esa organización entraba todo lo que tenía escrito y lo que estaba por escribir. Ahora, era solo cuestión de trabajo.

Hubo, sin embargo, otro hallazgo que me resultó esencial: el del comienzo. Por más que le daba vueltas, no lo encontraba. Cito la circunstancia en que finalmente lo encontré para que se advierta lo curiosos que son, a veces, los avatares de la creación. Estaba jugando al tenis. Justo en el momento de sacar, antes de pegarle a la pelota, me aparecieron, claras, las palabras: «El día empieza con Mariana en la oscuridad pidiéndole a Dios que llueva». De más está decir que hice doble falta y que perdí el partido. Pero había dado con las palabras iniciales; supe que, desde esas

palabras y con la estructura que había encontrado semanas atrás, «La muerte de Dios» era un hecho: no había más que escribirlo.

No son mis únicas ficciones de elaboración aventurera. «De la voluntad y sus tribulaciones» partió de una única certeza, el título, que cifraba un tema sobre el que siempre había querido escribir. «Los primeros principios o arte poética» nunca pretendió ser un cuento ni estoy segura de que lo sea. Lo escribí a pedido de un medio; no recuerdo cuál era la consigna requerida. Sé que arranqué con una indagación en mi memoria y que avancé hacia atrás hasta que me topé con el final. También sé que nunca se lo di al medio que me lo había pedido y que es un texto mío que quiero de manera especial.

Sin duda hay otros textos de construcción azarosa. Valgan estas anécdotas para sugerir lo impredecible de los caminos que nos llevan a componer una ficción.

Acerca de *El fin de la historia*

Una tarde del invierno de 1971 estoy en un café esperando a una amiga entrañable de la infancia y de la adolescencia que poco tiempo atrás ha pasado a la clandestinidad y para quien, de algún modo, oficio de correo. A fin de atenuar la inquietud de la espera, o por costumbre, se me cruza una idea para una novela —versión argentina y sesentista de *El grupo*, de Mary McCarthy—: tres amigas con un mismo origen que, a lo largo de los años, devienen: una, guerrillera; otra, intelectual; la tercera, esposa y madre; esquema trivial que enseguida olvidaré. En 1977 lloro la muerte de mi amiga en manos de la dictadura militar. En 1979, un encuentro fortuito —al que seguirán muchos otros, no fortuitos— borra esa muerte y me instala ante una historia inesperada que empieza a convivir conmigo como una presencia intolerable y que, todavía de manera difusa, pide ser escrita.

Paralelamente —y no desvinculada de estos hechos—, me acucia la idea de que, a los de mi generación (los que nacimos en la década del cuarenta), nos sucedieron en poco tiempo acontecimientos demasiado fuertes y contrastantes. Fuimos chicos en un país en que ser chico era fácil y amable («Hoy, 25 de mayo / decir quiero una vez más / cuánto agradezco a la suerte / el haber nacido acá», recitábamos, y lo creíamos fervientemente); entramos en la adolescencia con la revolución cubana y con movimientos de liberación a lo ancho y largo del mundo, lo que nos vinculó precozmente con la ideología, la lucha y la esperanza; y pocos años después desembocamos en un tiempo de horror y de muerte para el que no estábamos prevenidos. Necesitaba escribir sobre eso.

Estos dos requerimientos de escritura fraguan la prehistoria de la novela, un magma evasivo y al mismo tiempo imperioso que, sin alharacas, empezó a trabajar dentro de mí y que poco después de que se publicó *Zona de clivaje* me llevó por primera vez a declarar: voy a escribir una novela

sobre el tiempo apasionado que nos tocó vivir a los de mi generación, y sobre una militante que tal vez traicionó.

No soy de fiar. Entre mi primer deseo —o necesidad— de escribir una cierta ficción y el momento en que lo deseado deja de ser una nebulosa y puedo de verdad sentarme a escribir, suele mediar un espacio sin bordes que me llena de inquietud y en el que me desplazo a los saltos entre picos de fe y socavones de escepticismo. En ese período trabajo sin orden, sin continuidad, y sin futuro.

Entre 1988 y 1994 escribí innumerables episodios aislados, capítulos que no pertenecían a nada, escenas sin destino, diálogos truncos. Corregí hasta lo maniaco una supuesta página inicial, desentendiéndome de algo que ya entonces sabía perfectamente: corregir mil veces los primeros párrafos de una entelequia, buscar la perfección del comienzo de un texto que todavía no existe, es la mejor manera de no ir a ninguna parte. Y un buen indicio de que una, por el momento, no se anima con el resto.

Lo más firme del trabajo en esos años fueron las lecturas y, más adelante, las entrevistas. Leí todo lo que estaba a mi alcance acerca de las distintas organizaciones guerrilleras de la Argentina, los campos de exterminio de la dictadura militar, los métodos —algún nombre hay que darles— de los represores. Pero, sobre todo, a partir de 1992 hice entrevistas. Entrevistas muy específicas de las que emergía como de una pesadilla y que me permitieron conocer a fondo y de primera mano la parte que ignoraba del mundo que quería narrar. La última, en la que completé todos los huecos —previamente puntualizados— que quedaban en mi relato, ocurrió en febrero de 1994. Ya tenía el segmento de la vida de mi protagonista sobre el que necesitaba trabajar. Escribí en crudo la crónica de esos hechos que (todavía no lo sabía) más adelante iba constituir el eje central de la trama.

Lo que no tenía era la novela. Al contrario de lo que suele sucederme en los cuentos (en los que, como ya dije, casi siempre tengo de entrada algo mínimo que quiero contar) y de lo que me pasó —aunque extendido en el tiempo— con *Zona de clivaje*, en este caso los acontecimientos se desbordaban; yo tenía la impresión de que, si quería narrarlos linealmente, tendría que escribir un mamotreto de ochocientas páginas, cosa que no me

interesaba en absoluto. Por añadidura, necesitaba que los diversos hechos a relatar —que aludían a una historia particular pero también a una época, en la que entran la música a lata del carro del lechero y el sueño cercano de la revolución; y a la experiencia compartida de codearse con el miedo y con la muerte; y al deseo de vivir que arde aun en esos tiempos de espanto; y a la dificultad literaria de asignarles un sentido a la historia y a la Historia—, necesitaba, digo, que estos hechos y vivencias de texturas disímiles se significaran unos a los otros; estaba convencida de que solo de esa manera serían susceptibles de alcanzar el sentido que yo intentaba otorgarles, de modo que no me sería posible relatar nada si no relataba *simultáneamente* todo. O sea que me había instalado ante una perfecta imposibilidad: toda lectura es inevitablemente secuencial; no es posible en literatura —como sí lo es en las artes visuales— una primera captación simultánea. Un escritor solo puede acercarse, tanto como le resulte posible, a provocar esa captación. Es decir que mi problema, en esa instancia, era formal. Yo no daba con la forma que me permitiría al menos rozar eso que estaba pretendiendo.

Hasta que, por fin, el 15 de abril de 1994 me desperté a las cuatro de la madrugada y, como ocurren a veces estas cosas, supe de golpe cómo se cuenta lo que yo quería contar. Sintéticamente, entendí que la sucesión de hechos que con minuciosidad había investigado y organizado sería el sostén de la trama y que de ahí se irían desprendiendo las diversas situaciones que —yo percibía— estaban vinculadas a cada episodio y que ampliaban su significación. A las cinco y media de esa mañana empecé a escribir *El fin de la historia*. Copio algunos fragmentos de mi diario en esos días, para que se entiendan mejor ciertas dificultades y esa etapa de pasaje.

5 de abril

En febrero, un encuentro bastante movilizador. Me llamó X y, pese a mi resistencia, fui a encontrarme con ella. Solo que antes de ir decidí que, ya que la vería, sería el encuentro definitivo, el que me aclarara todas las dudas. Organicé un cuestionario con los puntos oscuros o contradictorios y (luego de anticiparle lo que iba a hacer) una por una le fui haciendo las

preguntas. Conclusión: que armé una historia coherente y sin fisuras. La escribí paso a paso, con todo lo que recordaba de encuentros anteriores; es lo primero realmente consistente que tiene la novela. Otro paso importante: pasé a la computadora lo que llevaba escrito hasta ahora, más o menos depurado y clasificado. Hay muchas puntas, escenas que se instalan con luz propia, conflictos que tironean por aparecer. Pero todavía no encuentro esa trama unificadora y a la vez seductora que transforme todo esto en una verdadera novela (al menos, lo que yo entiendo por novela). No quiero un pretexto más o menos ingenioso para contar episodios e ideas, cosa que se está haciendo en estos tiempos hasta la exageración. Quiero que lo contado resulte imprescindible e incanjeable; casi nada. Necesito un título, sé que la novela se va a iluminar cuando encuentre el título, ¿o voy a encontrar el título cuando la novela se empiece a iluminar? Lo cierto es que estamos en otoño, llueve, y yo sigo recuperando la alegría de escribir.

7 de abril

Sucintamente, no puedo decidir cuál es el tiempo novelístico y —uno y otra están vinculados, son interdependientes— cuál es la historia exterior. Cuándo, y desde dónde, y por qué, cuenta Diana Glass. Cuándo, desde dónde, y por qué es contada Diana Glass. Son dos problemas distintos pero que deben armar una única cosa: la novela. No puedo ver claro, no sé si porque la novela, tal como la concibo, es realmente difícil de hacer o porque todavía no estoy en mi mejor estado. Posiblemente sea por las dos cosas y posiblemente también ¡oh, destino! estas dos cosas están vinculadas. Todo se me da junto e interrelacionado; eso, exactamente, es lo que me pasa con la novela. Cada hecho que quiero narrar requiere de todos los otros para ser comprendido. No encuentro una línea nítida por la cual avanzar.

Entonces pasa que mi deseo y mi disposición son los de estar escribiendo todo el tiempo pero, al no encontrar el entramado, siento que no tengo sobre qué escribir, en el sentido más bruto: no tengo sobre qué apoyarme para escribir. Entonces la sensación es que todo lo que hago es ir girando en falso.

15 de abril

Cautelosamente digo: me parece que lo encontré. El hilo conductor, aquello que convertirá todo esto tan disperso en una novela. Es tan elemental que parece difícil no haberlo visto antes. Estaba a la vista, como la carta robada de Poe. Lo que conducirá la novela desde el vamos —lo que la sostendrá— es el relato de la caída de X. Desde su inicio. Lo que va tramando y destramando Diana Glass se irá metiendo, irrumpirá en el relato, lo cuestionará y lo completará y al mismo tiempo será cuestionado y desmentido por el relato. Incluso imagino que habrá diálogos entre X. y Diana, o entre X. y la narradora, que ocurrirán en un futuro (futuro desde la perspectiva del tiempo novelístico). Esto es mucho más dinámico, mucho más narrable, que lo que imaginé hasta ahora: que todo (o, al menos, la primera parte) sería narrado a través de la novela que pretende escribir Diana. Me había empacado —obnubilado— porque escribí un primer fragmento que me fascinaba y, por nada del mundo, quería renunciar a ese fragmento. El fragmento era —es, ya que va a ir, pero más adelante— bueno. Su único inconveniente es que no generaba absolutamente nada; no había nada que, necesariamente, debiera ser contado a partir de ahí. O sea que la sensación de girar en falso no tenía nada de imaginaria; escribía, escribía, pero el relato no se armaba nunca.

No digo que lo que viene a partir de hoy va a ser sencillo pero al menos hay una sucesión de hechos que me van marcando el paso. (...) Ahora sí, con una buena sustentación, me animo a poner todo lo que caóticamente se me ha ido cruzando.

No voy a contar ese largo, fascinante y caótico proceso de escritura; mis diarios de los dos años que siguieron dan cuenta de los detalles de ese proceso, que se mezclan con la pesadilla de un prolongado y angustiante derrumbe económico (así de complejos son los tiempos de creación en un país como el nuestro). Sí voy a señalar dos problemas fundamentales. Uno: desde el principio, esta novela tenía dos protagonistas: la militante, de la

que tenía una historia fuerte, y la amiga, Diana Glass, que no es escritora pero quiere contar la vida de la otra —vida que, ella supone, culminará con la muerte en manos de la represión—. Saltaba a la vista que la historia a narrar de Diana Glass era casi inexistente. O sea que había un marcado desequilibrio entre las tramas de las dos protagonistas y yo no sabía cómo resolverlo. Dos: desde hacía años sabía que, además de estas dos protagonistas, habría un tercer personaje con cierta objetividad sobre la historia y capaz de escribirla o, al menos, dar una orientación acerca de cómo escribirla. Posiblemente, alguien que coordinara un taller, lo que me permitiría, además, abordar el tema de los talleres durante la dictadura. Lo primero que se me ocurrió fue un avatar de mí misma. Lo descarté por monótono: se trataría, al fin y al cabo, de tres mujeres de una misma generación. Luego se me ocurrió un profesor, inteligente, sarcástico y bastante desaprensivo. Tuve la impresión de que, aunque las dos novelas y sus protagonistas no tenían nada que ver, el esquema profesor-alumna repetiría el de *Zona de clivaje*. Un día de agosto de 1995 le conté a Abelardo Castillo mi problema con el tercer personaje; me dijo: ¿Y por qué no una vieja? Debo decir que para mí, en esa época —¿y ahora?—, viejos eran los otros. También debo decir que, al principio, sentí que esa propuesta estaba totalmente alejada de lo que yo quería hacer. Hasta que tuve la imagen de esa mujer. Voy a contar de dónde salió esa imagen.

1978. Es mi primera visita a París. Hace unos días me reencontré con Raúl Escari, a quien hace once años que no veo. Me dice que le habló de mí a Marguerite Duras y que ella quiere conocerme. Nos espera esa misma noche en su casa y luego nos invita al estreno de una obra de Samuel Beckett (*Pas*), dirigida por Jean Vilar y actuada por Madeleine Renault y Delphine Serine. Demasiado para mí. Camino con Raúl hacia la casa de Marguerite Duras casi en estado de levitación. Llegamos al tercer piso, él toca el timbre del departamento. Ante mi sorpresa, la persona de entrecasa que nos está saludando es más petisa que yo. Nos hace pasar a la cocina. Mientras charlamos —o mejor, mientras ella habla, naturalmente en francés, y yo trato de entender lo que dice— ella está frente a la piletta pelando verduras. Todavía no lo sé, pero está preparando una sopa de verduras que vamos a comer en un rato los tres allí mismo, en la cocina.

Ahora acaba de decir algo que no entendí. Yo no me quiero perder nada, le digo a Raúl: «No entendí lo que dijo». Y él, con ecuanimidad: «Dice que le gusta mucho el puerro». La simplicidad de lo que la gran escritora había dicho fue, de verdad, una revelación; una de las anécdotas inolvidables de ese viaje. La figura de esa mujer pequeña pelando verduras ante la pileta suplantó a la imagen borrosa y algo desdeñable que se me había formado a partir del «¿y por qué no una vieja?». Ahí estaba, sin ninguna duda, mi tercer personaje.

La hice austríaca por diversas razones que, creo, se advierten en la novela. Para armar el nombre recurrí a un librito que me prestó mi cuñado sobre hoteles en Austria, que incluía los nombres de sus respectivos dueños. Hice una lista con todos los apellidos y los nombres de mujer que me parecieron apropiados. Fui seleccionando y, por fin, supe cómo se llamaba esa mujer.

La concepción de Hertha Bechofen, uno de mis personajes que más quiero, fue un hallazgo en más de un sentido. Copio este fragmento de mi diario, del año 1995:

19 de agosto

Un cambio fundamental. El coordinador del taller que, pese a que ya lo cambié varias veces, nunca me convenció del todo, ahora es una intelectual vieja y sabia —una especie de Marguerite Duras o Hedy Crilla—, y es vienesa. Vino en el 38. Esto me permite la creación totalmente libre de un personaje al que no se puede vincular con nadie de nuestra literatura: es la pura ficción, la pura libertad, de modo que puede decir lo que se le canta y actuar de la manera más extravagante. Eso, además, desdibuja los límites entre realidad y ficción, que es lo que necesito. Y por fin ayer, después de haber avanzado lentamente —avanzar significa, en este caso, volver atrás y corregir cosas que no funcionaban, de modo que el avance era realmente muy lento—, después de este avance un poco a ciegas —porque no sabía muy bien cómo se estructuraba todo lo que me quedaba por contar—, ayer a la tarde, de golpe, vi la armazón completa de lo que falta. Ahí nomás creé en la computadora un archivo que alentadoramente se llama «locura»,

cosa de no tener ninguna inhibición, y empecé a escribir con miras al final, sin ningún tipo de censura. Lo que yo llamo «en estado de anfetamina». Sé que uno se puede crear este estado voluntariamente, sin necesidad de tomar nada. Ahora mismo, mientras escribo esto, y hace un rato, cuando avanzaba con mi locura, me sentía —me siento— en ese estado. Ahora sí, en pocos días llego al final, y, a partir de entonces, empiezo a trabajar la totalidad y, minuciosamente, cada párrafo. La creatividad vuelve, como si me recuperara de una larga enfermedad. Y no vuelve sola: la estoy buscando desesperadamente.

La solución del segundo problema —cuál es la trama de Diana Glass, quien, en el inicio, solo quiere contar la historia heroica de una militante— me la dio aquel frustrado comienzo que yo había reescrito hasta el cansancio: en esa escena, Diana Glass no reconoce de lejos a su amiga militante porque es miope. Fue justamente el tema de la miopía, el encontronazo entre la miopía y la realidad, el que permitió que despuntase la «aventura» de Diana Glass e hizo de esta novela eso que, de una manera difusa, yo quería que fuera: no una historia o la otra, sino una historia hecha del choque entre la dos.

Creo que ningún texto mío me dio tanto trabajo, y que con ninguno me he sentido tan libre: Como si algo —¿tal vez la aspiración a abarcar, sin caer en un mamotreto, todos los acontecimientos que me perseguían?— me hubiese compelido a cruzar ciertas fronteras dentro de las cuales, hasta entonces, me había manejado con alguna seguridad. Distintas voces, distintos tiempos, distintos escenarios, se inmiscuían unos en los otros y se resignificaban por contacto unos a los otros. Me iba acercando, tanto como era posible, a ese efecto de simultaneidad que me hacía falta. O esa, al menos, era mi impresión en los momentos de optimismo. Paradójicamente, aunque en ciertos pasajes lo relatado me resultaba casi intolerable y me tenía en estado de angustia extrema, la construcción de esta novela, a grandes trazos, fue un acto dichoso. Descubrir cómo se cuenta aquello que hasta ayer había aparecido como caótico y resistente a ser narrado, constituye una alegría difícil de comunicar. Y de emular.

Aun cuando cumplía con los actos cotidianos inevitables, lo único que de verdad hice durante esos casi dos años fue escribir. Desde las cinco de la mañana hasta el fin del día. El trabajo me resultaba apasionante pero no seguro. Mi sensación, casi todo el tiempo, era la de salto al vacío: no tenía ninguna certeza de estar construyendo una novela. La secuencia —en lo aparente caprichosa— de ciertos episodios constituía, por el momento, el único atisbo de una organización. Pero no era esa la mayor dificultad; subliminalmente confiaba en cierta aptitud mía para componer ordenamientos.

El problema esencial residía en la índole de los personajes y de las dos historias que pretendía narrar. Ocurre que ante la tortura, el crimen y la desaparición de personas como políticas de Estado no hay, según mis convicciones, más que una única respuesta: la oposición absoluta por todos los medios posibles. Pero la ficción no se propone dar respuestas ya consensuadas. Por el contrario, busca revelar lo que incomoda, lo que se oculta, lo que, de alguna manera, nos mueve el piso. Supongo que fue esa convicción la que me impulsó a escribir eso que —en lo profundo— hacía mucho que quería contar. La historia de una mujer bella, inteligente, desusadamente carismática, prematuramente revolucionaria, que milita con la naturalidad con que se respira, que se ha nutrido en los principios de Marx y del Tigre de la Malasia, y que, sin cambiar su idiosincrasia, usa sus dones para fines que les resultarían inadmisibles a otros antiguos lectores de Salgari. Quería indagar a esa mujer —que me fascinaba y me sigue fascinando—; revelarla en su infancia, en su adolescencia, en su militancia, y también plantada ante el enemigo. Y, con la misma intensidad, necesitaba echar luz sobre la resistencia que provoca en la otra protagonista aceptar que la realidad no es esa construcción maniquea que ella se había erigido, tan apropiada para su visión del mundo.

Hubo otras varias barreras a vencer, o desafíos. Por ejemplo: cómo separarme de mi propia concepción de que no debe haber ser más abominable que un torturador; entrar en sus propias razones, para que los represores se mostrasen desde sus propios discursos. O: ¿es válido introducir el humor o el absurdo en una novela que afronta el horror histórico? Es cierto que todo lo que ocurre, incluso el horror, está

atravesado por el absurdo y por la comicidad, pero, ¿cómo contarlos? ¿Y cómo explicar el momento en que, para los argentinos, la palabra «desaparecido» cambia su significación inocente —casi mágica— para siempre? La escritura de esta novela me puso, a cada paso, ante la instancia de franquear límites.

No me propuse contar un segmento de «La Historia» sino una historia singular y compleja que tal vez, de algún modo, podría ampliar el relato de la Historia. Lo que ideológicamente me sostuvo, y con cierta ironía asoma en el final, fue la conciencia de que ese mundo socialista con el que desde antes de la adolescencia sueño y que me sigue moviendo parece estar bastante lejos todavía y puede no ser del todo malo para cambiar el mundo animarnos a ver que los caminos de la Historia no suelen ser llanos ni nos conducen fatalmente a esa realidad que deseamos.

Aun cuando el contexto es estrictamente histórico y muchos de los personajes están contruidos desde personas reales, busqué desdibujar los límites entre realidad y ficción. Trabajé cada frase y le di forma a la totalidad apuntando a que el texto constituyera ni más ni menos que un hecho literario, con lo que esto implica de sinuoso y de ambiguo, y con la manera singular de significar que tiene todo hecho artístico.

La aventura de la forma

No es casual que haya ubicado un tema tan abarcador como el de la forma como cierre del apartado sobre la escritura de novelas y afines. Fue en el intento de construir totalidades a partir de un material vasto y disperso cuando tomé realmente conciencia de lo que significa la búsqueda de una forma. Mirando hacia atrás, puedo advertir que esa búsqueda venía de mucho antes; de modo perceptible, estaba en los planteos que me hice ante la escritura de «Los que vieron la zarza» y en el trabajo que llevé a cabo en «Georgina Requeni o la elegida» para conseguir eso que, en teoría, solía explicar así: en este cuento los años tienen que pasar del mismo modo en que suceden en la vida, sin que la protagonista, salvo en ciertos momentos, lo advierta (cosa fácil de enunciar pero no tan sencilla de conseguir).

El hecho es que el lugar que ocupa la forma en el proceso creador se me hizo explícito con esos proyectos que desde el origen se me han desbocado, y ante los cuales, lo único que he podido hacer —lo único que sigo haciendo, a veces durante años— ha sido indagar e indagarme, anotar ideas, escenas, reflexiones, fragmentos, que carecen de un orden y de un destino. Hasta que, frente a ese material inabarcable y, al mismo tiempo, cada vez más familiar, suelo arribar a una instancia en la que necesito imperiosamente buscarle —darle— una forma. *Su* forma.

El proceso no es tan categórico como lo describo; es muy probable que, durante toda esa etapa de acumulación sin límites ni rumbo, haya ideado varios intentos de una forma; que incluso me haya enamorado de alguna de ellas; que la haya considerado definitiva y que, en algún momento, la haya desechado. O que, de esos intentos, haya perdurado algo que, de algún modo, vaya a aportar su granito de arena en esa etapa intensa en la que persigo la trasmutación de un material desbordante y caótico en un hecho total, capaz de *decir*. Esa búsqueda es, para mí, el desafío mayor, y el más creativo, del oficio de escribir. Y no se reduce a la construcción de la trama,

ni a la elección de los puntos de vista y las personas narrativas, ni a la armazón de la estructura, ni a la organización temporal y espacial, ni a la respiración del texto. Sino que es la conjunción de *todas* esas decisiones o intuiciones. De la suma de recursos que le otorgarán a una ficción su pleno poder de significar, su máxima posibilidad de intensidad y de belleza, y su unidad. Porque eso, y nada menos, es lo que busca, y lo que a veces consigue, la forma.

No hablo, claro, de esas rarezas formales, exteriores a lo que se narra, incrustadas sin otro propósito que su exhibición. La forma, cuando es de verdad la que corresponde, es, ante todo, forma de algo; de una sustancia, tal vez difusa, tal vez extremadamente compleja o demasiado simple, de la que uno dispone y con la que pretende expresar algo. Si esa sustancia no existe, no hay formato que valga, por vistoso u original que parezca. Pero si esa sustancia existe, su forma deberá resultar hasta tal punto inherente a ella que no se las podrá separar. Las digresiones, los blancos, los distintos planos narrativos, los cambios de tipografía, el ritmo, la frase inicial, el modo de contar el desenlace: todo habla. Si habla equivocadamente — digamos: si habla por hablar—, la ficción se malogra. Esto vale para una novela, para un cuento o para un texto de belleza ambigua, resistente a cualquier encasillamiento. Es la ficción misma la que dicta las pautas de su forma: solo hay que saber encontrarla.

Suele asociarse la búsqueda formal a algún tipo evidente de complejidad. Parece natural hablar del aspecto formal de *Ulises*, de James Joyce, o de *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa. A nadie se le ocurre, en cambio, hablar de lo formal en un cuento de Chejov o de Katherine Mansfield. Y, sin embargo, la excelencia de unos y de otros reside en que tienen la forma justa: la linealidad puede ser un hallazgo o puede ser un fiasco del mismo modo en que es susceptible de serlo una estructura compleja.

Considerada bajo esta luz, la unidad de efecto de la que deslumbrantemente nos habló Poe, no sería (como se suele creer) un «mandato» para el cuento, sino el sostén más eficaz de la forma en esas ficciones que prometen —a veces subterráneamente— un acontecimiento. Pero resulta que hay otras ficciones a las que, a falta de otra denominación,

también se las llama cuentos —pienso en esas escenas extrañas y cautivantes que a veces describe Clarice Lispector, o en algunos episodios delirantes de Felisberto Hernández, o en las fascinantes narraciones, extensas y ramificadas, de Alice Munro—, cuyo soporte no reside en la unidad de efecto sino en el modo —tal vez en apariencia caprichoso— en que los incidentes se enlazan, en el hálito del final, en el ritmo singular de la escritura; en suma, en una cierta cualidad y disposición de los elementos que vuelve luminosa e inolvidable la totalidad; o sea, en una determinada forma. Tal vez perseguida a conciencia por sus autores, tal vez intrínseca a la música o la locura interna de cada uno de ellos, pero siempre con lo que hace falta para hacer hablar a eso total e imprescindible que es el texto.

Buscarla afanosamente no es una garantía de excelencia, ni constituye una ley. Sin duda, todo escritor tiene una intuición de la forma. Doy fe de que hay estados, o momentos, mozartianos en que las palabras, la música, la estructura, todo confluye y uno escribe con la sensación de que está expresando justo lo que quiere expresar. Y no pongo en discusión la existencia de autores afortunados, mozartianos de la cabeza a los pies, para quienes toda reflexión acerca de una búsqueda formal ha de resultar absurda. No es mi caso. Como insinué al principio, luego de haber creído que la persecución de una forma solo me sucedía ante ciertos materiales inabarcables que luego se convertirían en novelas, me di cuenta de que la escritura de cada ficción ha estado —y seguirá estando— para mí atravesada por dudas, hallazgos, cambios de rumbo e interrupciones, y que lo único que varía respecto de la incerteza inicial es el tiempo que me lleva encontrar el camino hacia una especie de totalidad. El tiempo de darle una forma. Y puedo asegurar que ese tanteo, ese poner en juego toda la invención y todos los recursos de que uno dispone, ese ir componiendo una ficción de tal manera que, cada vez más, vaya acercándose a lo deseado, es la aventura más fascinante, y la más dichosa, que tiene el proceso creador.

A modo de epílogo

Mi credo

1) Las ganas de escribir vienen escribiendo. Es inútil esperar el instante perfecto, aquel en que todos los problemas del mundo exterior han desaparecido y solo existe el deseo compulsivo de sentarse y escribir: ese instante de perfección es altamente improbable. En general, una se sienta a escribir venciendo cierta resistencia —salir del estado de ocio no es natural—, una oficia ciertos ritos dilatorios y por fin, con cierta cautela, escribe. Y en algún momento descubre que está sumergida hasta los pelos, que los problemas del mundo exterior han desaparecido, que no existe otra cosa que el deseo compulsivo de escribir.

2) La primera versión de un texto es solo un mal necesario. Suele estar bien lejos de aquello completo e intenso que una difusamente ha concebido. Corregir no es otra cosa que ir encontrando a Moisés dentro del bloque de mármol.

3) En literatura no existen sinónimos ni equivalencias: no es lo mismo un rostro que una cara, que una jeta. «Dijo que estaba hart» no equivale a «—Estoy hart —dijo». Aferrarse a una frase o una palabra simplemente porque «ha salido así del alma», es por lo menos un riesgo: el alma, a veces, dicta obviedades. En *Filosofía de la composición*, Poe cuenta que, durante la escritura de su poema *El cuervo*, decidió que necesitaba un animal parlante para que repitiera un *leitmotiv* al final de cada estrofa. Y naturalmente el primer animal que se le cruzó fue el loro. A veces conviene sacrificar al loro.

4) Ni la espontaneidad ni la velocidad son valores en literatura. Tantear, tachar, descubrir nuevas posibilidades, equivocarse tantas veces como haga falta, ir acercándose paso a paso al texto buscado: ese es el verdadero acto creador. Lo otro es como estornudar.

5) Cuando se escribe, no hay que tenerles miedo a los sentimientos, pero tampoco hay que tenerle miedo a la lucidez. Una tiene tan pocas cualidades que no veo razón para que se despoje de alguna de ellas para hacer literatura.

6) La realidad proporciona buenas situaciones pero no construye obras artísticas. Distorsionar un hecho, tajearlo, cambiarle o anularle alguna pieza son atribuciones que un autor de ficciones puede tomarse sin ninguna culpa. No es al acontecimiento real al que debe serle fiel sino a la luz secreta que él descubrió en ese acontecimiento y que lo tentó a escribir.

7) No hay que empezar un cuento si no se sabe cómo va a terminar. Puede encontrarse una en el trance de ir de acá para allá, sin ton ni son, esperando que el final le caiga del cielo. Los buenos finales no suelen tener origen celestial: aunque no se lo note, vienen *mandados* desde la primera frase.

8) Una novela requiere una escritura y una estructura rigurosas como las de un cuento. Si tiene páginas grises, esos grises deben estar tan cargados de tensión como lo están en el *Guernica*, de Picasso. Si no, son meramente un plomo.

9) La inspiración no existe; en eso se parece a las brujas. Entonces, cuando las palabras parecen cantarle a una en la oreja, y una siente que todo lo que está escribiendo tiene la música justa, el ritmo exacto, la tensión precisa que debe tener, podrá llamar a ese estado de privilegio como más le guste, pero lo mejor es que suelte el freno y deje rodar la locura. Es hermoso, solo que no hay que creer que es el único estado en que se hace literatura. Porque se corre el riesgo de no escribir más que una página en toda la vida.

10) Hay que nutrirse de los credos y hay que aprender a dudar de ellos. No existen reglas universales para el oficio de escribir. Es uno mismo quien a la larga, con verdades y mentiras propias y ajenas, va estableciendo sus

propios ritos, va permitiéndose sus propias manías, va construyendo su propio credo.

Agradecimientos

A Julieta Obedman, quien siempre antepone a su rol editorial su calidez, su comprensión y su amistad.

A Gabriela Franco, más que editora, mi interlocutora insustituible en la revisión final de este libro; tan lúcida y generosa que me hizo vivir esa última etapa del trabajo como un acontecimiento asombrosamente dichoso.

A Sylvia Iparraguirre, escritora luminosa y amiga impar, con quien, en encuentros desbordantes y, para mí, imprescindibles, pude compartir las ocurrencias y las dudas que fueron surgiendo durante la accidentada hechura de este libro.

A Abelardo Castillo e Irene Gruss, quienes, según el estilo perdurable de cada uno, me empujaron a que, contra la tristeza infinita que me provocó su ausencia, siguiera trabajando en este proyecto.

A quienes fueron mis alumnos entrañables del taller y hoy son mis deslumbrantes colegas; y a quienes, en la actualidad, siguen compartiendo conmigo, cada semana, discusiones y ficciones. Todos ellos me han permitido indagar en los asuntos que hoy son este libro y renovar, cada vez, mi confianza en el trabajo creador.



LILIANA HEKER es novelista, cuentista y ensayista. Junto con Abelardo Castillo fundó y fue responsable de dos de las revistas literarias de mayor repercusión en la literatura latinoamericana: *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986). Desde 1978 coordina talleres literarios, en los que se han formado muchos de los mejores escritores argentinos de la actualidad. Su primer libro de cuentos, *Los que vieron la zarza* (1966), obtuvo la Mención Única en el Concurso de Casa de las Américas, marcando el inicio de una prolongada y exitosa carrera. A él le siguieron: *Acuario*, *Un resplandor que se apagó en el mundo*, *Las peras del mal*, *Zona de clivaje*, *Los bordes de lo real*, *El fin de la historia*, *Las hermanas de Shakespeare*, *La crueldad de la vida*, *Diálogos sobre la vida y la muerte* y *La muerte de Dios*. En 2016 Alfaguara publicó sus Cuentos reunidos. Su obra está traducida a numerosos idiomas. Heker fue distinguida con el Primer Premio Municipal de Novela (1986-1987), en 2014 con el Premio Konex de Platino y en 2018 recibió el Premio Nacional de Literatura en la categoría Cuentos.